
ND
3355
.M3
1910



DIE ÜBERREICHUNG DER BIBEL AN MANFRED

(fol. 522 v)

KUNSTGESCHICHTLICHE FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VOM KÖNIGLICH PREUSSISCHEN
HISTORISCHEN INSTITUT IN ROM

BAND I

GRAF ZU ERBACH-FÜRSTENAU

DIE MANFREDBIBEL



VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN :: LEIPZIG 1910

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

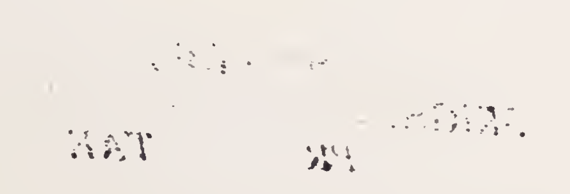
Seit dem Jahre 1905 hat die Kunstgeschichte in Rom ein freilich bescheidenes Heim beim Preußischen Historischen Institut gefunden. Eine kleine Handbibliothek ist angeschafft worden und an der Vervollständigung eines kunsthistorischen Apparates wird unablässig gearbeitet. Mehrere kunstgeschichtliche Arbeiten sind unter der Mitwirkung des Instituts, oder von ihm gefördert, entstanden, andere sind in Vorbereitung.

Wir haben davon Abstand genommen, sie in die „Bibliothek des Instituts“ aufzunehmen. Aus äußeren Gründen, wie des Formats halber, aber auch aus inneren Gründen. Diese kunstgeschichtlichen Arbeiten bilden eine Einheit für sich, auch wenn sie in zwangloser Folge erscheinen werden.

Wir eröffnen die Serie der „Kunstgeschichtlichen Forschungen“ mit einer Arbeit des Grafen zu Erbach-Fürstenau. Die „Manfredbibel“ ist ein glücklicher Fund, den der Verfasser gelegentlich seiner weitschichtigen Studien über die Illustration der Bibelhandschriften gemacht hat. Das Institut ist dem Verfasser zu besonderem Dank dafür verpflichtet, daß er seine Arbeit in der neuen Serie veröffentlicht, da die Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit das erste Band der Vereinigung geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Studien am Institut gebildet hat und auch noch in Zukunft eines der wichtigsten und fruchtbarsten Arbeitsgebiete des Instituts darstellen wird.

Als zweiter Band der Folge ist eine Studie von Dr. Martin Wackernagel, Privatdozent an der Universität Halle, in Aussicht genommen, die während seiner mehrjährigen Tätigkeit am Institut entstanden ist. Sie wird die Entwicklung der apulischen Plastik bis zur Zeit der staufischen Herrschaft behandeln. Weitere Arbeiten aus dem Gebiete der mittleren und neueren Kunstgeschichte werden alsbald folgen.

KEHR. HASELOFF.



VORWORT DES VERFASSERS.

Die vorliegende Arbeit ist im Rahmen ausgedehnter Studien stilkritischer wie ikonographischer Natur über die italienischen Vulgaten des XIII. und XIV. Jahrhunderts entstanden. Während der Vorarbeiten zeigte es sich, daß die Fülle des Materials leichter gesichtet und für die Kunst- und Kulturgeschichte nutzbar gemacht werden kann, wenn die Forschungsergebnisse in Einzelpublikationen niedergelegt werden. Den Anfang bildet die vorliegende Studie über die für König Manfred geschriebene Bibel (Cod. Vat. lat. 36). Diese Handschrift, eine der frühesten, auf italischem Boden in französischem Geschmacke ausgestatteten Vulgaten, gab Anlaß, der Einwirkung der französischen Buchmalerei auf die süditalische Kunst der zweiten Hälfte des Duecento nachzugehen.

Es drängt mich, an dieser Stelle allen denen meinen herzlichsten Dank auszusprechen, die mich bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit mit Rat und Tat unterstützt haben, vor allem aber dem Präfekten der Vaticana, Pater Ehrle, der mit der ihm eigenen Liebenswürdigkeit meine Studien ebenso tatkräftig wie verständnisvoll gefördert hat.

Von besonderem Werte war mir, wie ich dankbar anerkenne, das mir von dem Direktor der Handschriftenabteilung der Bibliothèque Nationale in Paris, Henri Omont, stets bewiesene Wohlwollen. Ohne sein Entgegenkommen auf der Nationalbibliothek und die gütigen Empfehlungen an andere französische Institute wäre es unmöglich gewesen, die so notwendigen Vergleichungen des Cod. Vat. 36 mit französischen Vulgaten vorzunehmen.

Dem Königlich Preußischen Historischen Institut fühle ich mich aufrichtig verpflichtet, daß es diese Arbeit eines Nicht-Fachgelehrten gewürdigt hat, die neue Serie kunstgeschichtlicher Forschungen zu eröffnen. Außerdem verdanke ich dem Königlich Preußischen Historischen Institut und insonderheit Herrn Professor Haseloff über das Widmungsbild und die darin dargestellten Persönlichkeiten eingehende Nachweise, auf denen die im dritten Kapitel gegebene Deutung beruht.

ADALBERT GRAF ZU ERBACH-FÜRSTENAU.

INHALTS-VERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

ERSTES KAPITEL.

DIE AUSSTATTUNG DER MANFREDBIBEL.

Der Name König Manfreds steht auf einem leeren Blatte in der Kunstgeschichte verzeichnet, mit diesen Worten hat noch unlängst Bertaux[1] in seiner Kunstgeschichte Unteritaliens dem Fehlen aller mit Manfred in Beziehung zu setzenden Kunstwerke Ausdruck gegeben. Wenn wir heute mit einem Werke ebenso bescheidenen Umfanges wie großen Interesses diese Lücke ausfüllen dürfen, so sei vorweg der eigentümlichen Umstände gedacht, welche die Bibel Manfreds bisher der wissenschaftlichen Beachtung entzogen haben.

Es war gelegentlich einer von dem Präfekten der Vaticana, Pater Ehrle, in zuvorkommendster Weise geförderten Durchsicht der reichen Bestände der Bibliothek nach illustrierten Vulgaten italienischer Provenienz, daß mir der Codex Vat. lat. 36 in die Hände kam. Seiner künstlerischen Ausstattung nach schien der Codex nach Nordfrankreich oder England zu gehören, doch fiel mir das für den Norden ungewöhnlich kräftige Inkarnat und die plastische Modellierung der Fleischpartieen auf. Erst bei genauerer Durchsicht zeigte sich, daß eine an versteckter Stelle stehende Miniatur, welche die Schenkung der Bibel veranschaulicht (fol. 522 v), unverkennbaren Zusammenhang mit Illustrationen des Falkenbuchs Friedrichs II. (Vaticana Pal. lat. 1071) aufweist, ein Zusammenhang, den die Widmungs-Subskription der Bibel (fol. 494 v) vollauf zu bestätigen geeignet ist. Diese Subscriptio, die sich aus der gemalten Initiale P und der mit blauer Farbe in Urkundenschrift ausgeführten Inschrift zusammensetzt, lautet wie folgt (vgl. Tafel XIV):

Princeps Mainfride[2] regali styrpe create.
Accipe quod scripsit Johensis scriptor. et ipsum.
Digneris solita letificare manu

·: JOHENSIS :·

[1] L'art dans l'Italie Méridionale. Paris 1904. S. 755.
[2] Oder Mamfride.

Also der Schreiber Johensis bittet den Fürsten Manfred, die Bibel entgegenzunehmen und die Belohnung des Schreibers nicht zu vergessen — letificare solita manu; es scheint, Johensis hat schon öfter Gelegenheit gehabt, die Freigebigkeit seines fürstlichen Herrn zu erfahren.

Soweit sind also, was die Unterschrift besagt, und was die künstlerische Ausstattung der Handschrift lehrt, in vollster Übereinstimmung. Und doch hat gerade die Subscriptio dem Bearbeiter[1] des wissenschaftlichen Katalogs der Vaticana Veranlassung gegeben, die Beziehungen dieser Bibel zu Manfred zu leugnen. Der Codex schien dem Verfasser des Katalogs erst in das XIV. Jahrhundert zu gehören; die Subscriptio steht auf Rasur — genug, sie für eine Mystifikation eines Librarius des XV. Jahrhunderts zu erklären. Indessen kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Subscriptio mit derselben blauen Farbe hergestellt ist, welche in den Initialen der Bibel Verwendung fand, und der Schriftcharakter der Bibel selbst bietet keinen Anhalt zu einer Datierung nach dem XIII. Jahrhundert. Wir dürfen also daran festhalten, daß die Bibel vor 1258, der Königskrönung Manfreds, vollendet war, und daß sie, zum mindesten als die Subscriptio zugefügt wurde, für Manfred bestimmt war. Leider besteht keine Aussicht, auch nur das Geringste von der getilgten ersten Subscriptio zu entziffern. Sicher ist, daß der Schreibername Johensis am Fuße der Seite über einem goldenen, vielleicht ohne Rasur getilgten Worte steht; sicher ist ferner, daß die roten und blauen kalligraphischen Schnörkel am Rande zu der getilgten Initiale der Inschrift gehörten, und nicht zu dem jetzt vorhandenen gemalten P. Da sonst nur rote Schnörkel zu blauen und blaue zu roten Initialen vorkommen und nie eine Verbindung roter und blauer Schnörkel in diesem Maße eintritt (einzelne blaue Striche in roten Schnörkeln fol. 495 v), so ist es nicht undenkbar, daß die getilgte Initiale golden war. Da ferner auf der Rasurfläche, deren Schriftraum größer war als der von der blauen Schrift bedeckte, mehrere Goldpunkte stehen geblieben sind, dürfen wir annehmen, daß die ursprüngliche Inschrift, wie das Wort unter dem Namen Johensis, ganz in Goldschrift gehalten waren. Allerdings stehen auch gelegentlich in der Nähe anderer Initialen solche kleinen Goldflecke, die beim Auftragen des Goldgrundes entstanden sein müssen (z. B. fol. 181 r, 472 v), aber da sie sich hier bis auf 6,5 cm Entfernung finden, und nur im Bereich der Rasur, dürfen wir sie nicht einer Achtlosigkeit des Malers zuschreiben. Einen Wahrscheinlichkeitsgrund möchten wir ferner dafür vorbringen, daß die Einmalung der Initiale P der Subscriptio erst erfolgte, als die Handschrift bereits gebunden war. Die Initiale geht stilistisch mit allen anderen zusammen, aber der Goldgrund ist brüchiger, der Kreidegrund weniger dick, die Politur nicht so fein. Das sind Schwächen, die sich vielleicht am besten erklären, wenn man

[1] Codices Vaticani Latini recensuerunt Marcus Vattasso et Pius Franchi de' Cavalieri. I. Romae 1902. p. 45.



Abbildung 1a.



Abbildung 1b.



Abbildung 1c.

Abb. 1a—c. Die Inschrift auf dem Schnitt der Manfredbibel.

annimmt, daß die technische Behandlung dieser Stelle Schwierigkeiten bereitete, die eben der Einband verursachte.

Die Manfred-Bibel ist ein Quartband von 530 Pergamentblättern von 269×182 mm. Über ihre Provenienz wissen wir nicht mehr, als daß sie laut Besitzvermerk im XV. Jahrhundert einem Kardinaldiakon von S. Maria Nova gehörte. Im XVII. Jahrhundert war sie bereits in päpstlichem Besitz, wie die Wappen Urbans VIII. und des Kardinalbibliothekars Scipio Cobelluzzi auf dem Einband beweisen. Von dem ursprünglichen Einbande hat sich nur der Schnitt der Handschrift erhalten (Abb. 1a—c). Auf der vergoldeten Fläche bilden Leisten, zwischen denen ein Wellenband mit abwechselnd roten und blauen Herzblättern entlangläuft, längliche Schriftfelder. Letztere sind allerdings dermaßen abgerieben, daß mich erst Prof. Haseloff auf das Vorhandensein von Schriftzeichen aufmerksam machen mußte. Seinen fortgesetzten Bemühungen, denen P. Ehrle in so weitem Maße entgegenkam, daß er gestattete, die Handschrift aus dem Einbande zu nehmen,[1] um die Blätter glatter legen zu können, ist es gelungen, die Inschrift zu entziffern:

F V̄ D A M E T Ū
X P̄ I A N E L E G I [S H I C]
C Ō T I N E T U R

Um die Zeit Manfreds kannte man in Italien solche handlichen dem Privatgebrauch dienenden Bibeln in reich verzierter Ausstattung noch so gut wie gar nicht; anders im Lande Ludwigs des Heiligen, wo diese Gattung vielleicht unter dem Einflusse des Hofes zu schönster Ausbildung gelangte und die großen schweren Prachtbibeln der vorhergegangenen Periode mehr und mehr verdrängte; ward doch sogar das dem kleinen Formate angepaßte Illustrationsschema maßgebend für die großen Folianten der glossierten Bibeln. Mit der durch das Format bedingten Verkleinerung der Zierbuchstaben ging notgedrungen eine Vereinfachung der Darstellungen Hand in Hand; der Illustrator mußte sich eine gewisse Beschränkung in der Anzahl der Figuren auferlegen, und da manche hergebrachte Szenen, wie z. B. die Geburt und Aussetzung Mosis nicht wohl eine Verkleinerung vertrugen, wurden neue Motive erfunden. Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts hatte sich in Frankreich bereits ein weitgehender Umwandlungsprozeß vollzogen und ein bestimmter, Varianten zulassender Kanon herausgebildet. Von hier aus drang die neue Richtung nach Oberitalien, wo, von 1260 an, die französischen Bibeln in der Weise nachgeahmt wurden, daß italienische Zierbuchstaben, auf die der fremdländische Geschmack nicht einwirkte, in Frankreich erfundene Darstellungen umrahmten.[2] Von stilistischem

[1] In diesem Zustande sind die Photographien aufgenommen, die der Abbildung zugrundeliegen.

[2] Vergl. Max Dvořack: Byzantinischer Einfluß auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento, in den Mitteilungen für Österreichische Geschichtsforschung. VI. Ergänzungsband 1901. Seite 792 und folgende.

Einfluß ist dabei wenig zu spüren, auch erstreckte sich die Nachahmung nicht auf sämtliche Buchanfänge, die Illustrationen zu Exodus, Reg. II und andere entwickelten sich selbständig und wieder andere entlehnten nur den allgemeinen Gedanken. Bleibt es auch mißlich, aus rein ikonographischen Merkmalen einen Rückschluß auf die Provenienz einer Handschrift zu ziehen, so stützt immerhin der Nachweis von Italianismen in der Bibel Manfreds die Vermutung eines direkten Zusammenhanges derselben mit der italienischen Kunst, obwohl sie, wie gesagt, auf den ersten Blick nicht italienisch scheint. Ehe wir dieser Frage näher treten, dürften einige Worte über den Stil und die Technik des Werkes am Platze sein.

Die Figuren stehen auf poliertem Goldgrunde, die Fleischpartieen sind in Deckfarben ausgeführt, Licht und Schattenmassen werden genau beobachtet, wodurch die Gesichter eine gute plastische Rundung erhalten. Mittelst Konturzeichnung bleibt nur da nachzuhelfen, wo nicht durch scharfe Abgrenzung der Farbentöne von selbst starke Kontraste entstehen. Durchweg umziehen schwarze Konturen die Hände und Füße, auf deren exakte Zeichnung vornehmlich Wert gelegt wird; so markieren z. B. stets weiße Lichter die Sehnen und dunkle Linien die Gelenke. Die braunen Haare schimmern etwas ins Rötliche. Die Kopf- und Barthaare alter Männer sind weiß gestrichelt auf bläulichem Untergrunde. Auffallenderweise begegnet uns nirgends die Haartracht des Widmungsbildes, wie auch die Insignien fürstlicher oder königlicher Macht dort anders als in den biblischen Bildern gestaltet sind.

Die Kleidung ist durchweg sehr einfach, bei Männern, wie bei Frauen besteht sie aus einem weiten Ober- und einem etwas engeren, stets anders gefärbten Unterkleid. Ersteres, eine Art Mantel, reicht gewöhnlich bis zu den Knöcheln. Lose, ohne von einer Spange gehalten zu werden, hängt es über eine oder über beide Schultern. Die Gewandung erhält nicht die vorzügliche plastische Modellierung der Köpfe und unbekleideten Körperteile; in ihr herrscht ein einfacheres, breite Flächen begünstigendes Prinzip vor. Die größten Tiefen sind dunkler als der Lokalton angelegt, den Übergang zu ihm vermitteln Striche. Die Ränder umziehen schwarze Konturen, mit denen auf der Innenseite weiße Linien parallel laufen. Die äußeren Konturen und die Säume treten schärfer hervor als die Zeichnung der Längs- und Querfalten. Es ergibt sich ein analoger Gegensatz wie auf gemalten Fenstern zwischen den durch die Bleistege und den nur mittelst Schwarzlot oder farbiger Schraffierung hervorgebrachten Tiefen und Umrissen, eine Erscheinung, die nicht auffallen kann bei einer Kunst, die sich mit der Glasmalerei vielfach berührt, wohl gar von ihr abhängig ist.[1]

Soweit es angeht, bleiben größere Flächen der Gewänder ungegliedert, die kleinen zerknitterten Fältchen und schraffierend aufgesetzten Lichter, wie sie in

[1] Vergl. Haseloff: Die Glasfenster der Elisabethenkirche in Marburg, Berlin 1907, und die Ausführungen desselben Verfassers in André Michel, Histoire de l'Art, Paris 1906, Tome II, Chap. III, Les Miniatures.

Anlehnung an byzantinische Kunst auch im Abendland weit verbreitet waren, kommen höchst selten vor. Stehenden Freifiguren, die, wie wir später sehen werden, nur selten auftreten, wird eine verhältnismäßig sorgfältige Ausführung zu teil, ihre Falten sind zuweilen am Oberschenkel und unter dem Knie im Dreieck gebrochen. Der Halsausschnitt ist rund, ganz selten nur mit einer eckigen Falte versehen. Trotz ausgesprochener Vorliebe für rundliche Formen, laufen die Mantelenden gelegentlich in Spitzen aus, ebensowenig waren scharfe Winkel an den Kniefalten ganz zu vermeiden.

Auf die Drapierung haben byzantinische Vorbilder nur in beschränktem Maße eingewirkt; eine Anlehnung an solche macht sich bei dem sitzenden Jeremias geltend (fol. 312 r), dessen Gewand gegen die sonstige Gewohnheit des Malers mit hellen Pinselstrichen aufgelichtet ist, die entfernt an die Lichternetze byzantinischer Maler erinnern. Bekanntschaft mit byzantinischen Werken beweist ferner die Gestalt des Jakobus in der Art, wie er die Hand aus dem Mantel hervorstreckt (fol. 466 v). Immerhin sind diese Byzantinismen so vereinzelt und so wenig auffällig, daß die Annahme indirekter Vermittlung sehr naheliegend ist.

Ein engerer Zusammenhang mit einer bestimmten nordischen Werkstatt ist bis jetzt nicht nachweisbar, nur soviel kann gesagt werden, daß die Drapierung eher der nordfranzösischen Art um 1200—1240 als der englischen nahe steht. Freilich machen unsere Bibelillustrationen im Vergleiche mit den nordischen Erzeugnissen aus der Zeit der Frühgotik einen altertümlichen Eindruck. Die zeichnerische Durchbildung steht nicht ganz auf der Höhe, die dort in derartigen Prachthandschriften erreicht wird. Diesseits wie jenseits des Kanals geht in der Periode, der die Manfredbibel angehört, das Bestreben schon längst dahin, die Faltenzüge in dem Auge gefälligem Schwunge zu zeichnen. Lange bevor die gotischen Architekturformen in der Buchmalerei Eingang fanden, strebten diese Miniatoren nach einer gezierten Eleganz, die sich in gesuchten Stellungen und in mehr harmonischem als naturalistischem Linienfluß der Gewandfalten und Säume ausdrückte. Allen voran geht in dieser Beziehung die englische Buchkunst. Wie Haseloff nachgewiesen hat, entwickelten sich der französische und der englische Geschmack in paralleler Linie, wobei freilich der letztere vielfach die entscheidenden Anregungen gegeben hat. Frankreich machte sich die gleichen allgemeinen Stilprinzipien zu eigen, ohne sie bis an die Grenze des Manierismus zu treiben. Das neue, man darf wohl sagen, gotische Schönheitsideal beherrscht in Frankreich vornehmlich den höfischen Kreisen nahestehende Künstler; seine Entwicklung vom frühen XIII. Jahrhundert bis zu dem im letzten Jahrzehnt der Regierung Ludwigs des Heiligen erreichten Höhepunkt liegt klar zutage[1].

[1] Die hierher gehörigen Prachthandschriften sind von bekannten Forschern eingehend gewürdigt worden. Vergl. die vorhin erwähnte Abhandlung Haseloff's bei Michel Histoire de l'Art, ferner besonders für die Zeit um 1250 Graf Vitzthum: Pariser Miniaturmalerei (Leipzig 1907) und Henry Martin: Les Miniaturistes français (Paris 1906).

Neben den Malern mit ausgeprägt höfischem Empfinden gab es solche, denen es lediglich auf das Gegenständliche ankam. Sie gestalteten die Vorgänge mit einer fast absichtlichen Nüchternheit. Dies gilt zumal für viele französische Vulgaten der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Sie zeigen in den Initialbildern einen Gewandstil von großer Einfachheit. Die Initialen dieser Art sind in erster Linie nicht auf ästhetischen Genuß berechnet, sie sollen vielmehr dem Leser als gemalte Orientierungszeichen dienen. Ihr Kunstwert ist dementsprechend, vom Standpunkt des Zeitgeschmacks aus betrachtet, ziemlich gering. Zu den vielen noch erhaltenen derartig ausgestatteten Bibeln gehört unter anderen die aus dem Kloster Cîteaux in die Stadtbibliothek von Dijon gelangte Vulgata Nr. 4, die uns am Schlusse deshalb beschäftigen wird, weil in ihr zum erstenmal eine verhältnismäßig seltene Redaktion der Initialbilder zu den Paulinischen Briefen ausgebildet erscheint, die ein halbes Jahrhundert später der Süditaliener Guido aus einer französischen Vorlage übernahm.

Im übrigen mag an dieser Stelle der Hinweis genügen, daß in der Bibel Manfreds Anklänge an den einfachen Gewandstil französischer Bibeln der lehrhaften Richtung vorhanden sind.

Über die Fußbekleidung ist nur weniges zu bemerken, die Füße verschwinden nämlich meistens hinter dem unteren Bildrande. Wo dies nicht geschieht, erscheinen vornehme Personen in roten Schuhen, Jünglinge, die manchmal hochgeschürzt gehen, in eng anliegenden Beinlingen; Moses, die Propheten und Apostel sind barfuß, Christus trägt einmal Sandalen (fol. 1 r).

Die meisten Männer gehen unbedeckten Hauptes, wenige verhüllen den Hinterkopf mit einem Tuche, wieder andere tragen eine kleine runde Kappe, von deren Scheitelpunkte nicht selten eine kurze Spitze absteht; diese Mütze gleicht dann dem Judenhute, wie er in England und mehr noch in Frankreich neben der Mütze mit breitem, nach vorne oder hinten umgelegtem Zipfel, fast im ganzen XIII. Jahrhundert vorkommt. In Italien kennzeichnet eine ähnliche, aber niemals mit einer Spitze versehene Kopfbedeckung keineswegs die jüdische Nationalität. Antelami gibt sie in Parma und Borgo San Donino vielen seiner Relieffiguren. Im XIV. Jahrhundert gehört sie zur Tracht der Juristen niederen Grades.

Die Könige zeichnet ein breiter, verzierter Besatz auf dem Unterkleide aus, der oben quer über die Brust läuft, und der auch auf dem Oberarm, soweit dieser nicht von dem Mantel verdeckt ist, sichtbar wird.

Kronen, die aus einem breiten Stirn-Reifen und einem, oder öfter drei, diesen überragenden Wulsten aus rotem Tuche bestehen, machen David, Cyrus und andere als Könige kenntlich. Schwerlich wurden solche Kronen in der Mitte des XIII. Jahrhunderts von den Herrschern getragen, wahrscheinlich handelt es sich um eine

unter byzantinischen Anregungen entstandene Phantasieform, dafür spricht auch der Umstand, daß in früherer Zeit die rundlichen Erhebungen über dem Reifen in der Salzburger Schule[1] sehr häufig vorkommen. Die italienischen Handschriften bringen vom späten XIII. Jahrhundert an gerne ein Mittelding zwischen der nor= dischen Laubkrone und der eben beschriebenen.

Die Geistlichkeit tritt in dem allgemein üblichen Ornate auf. Die Krieger schützen den ganzen Körper mit einem bis über den Kopf gezogenen Ringelpanzer, über den ausnahmsweise noch ein Waffenhemd getragen wird. Eisenhut und kleine Schilde vervollständigen bisweilen die Rüstung. Als Angriffswaffe führen die Krieger nur das Schwert.

Es ist nicht immer mit Bestimmtheit zu erkennen, welche Gestalten Männer und welche Frauen vorstellen, wenigstens nicht, soweit sie lange Gewänder tragen, denn diese sind bei beiden Geschlechtern von gleichem Schnitt. Die Wahrschein= lichkeit spricht im Zweifelsfalle für das weibliche Geschlecht; junge Burschen, welche am ehesten mit den Frauen verwechselt werden könnten, gehen gewöhnlich in kurzem Rocke, ältere Männer sind bärtig. Wo die Verwechselung sinnstörend wirken würde, erhält der Mann die bekannte runde Kappe (vergl. Reg. I den Mann inmitten seiner beiden Frauen).

Matronen von hohem Range oder von besonderer geschichtlicher Bedeutung bedecken ihr Haupt mit einem Pelzhut, unter dem das die Ohren schützende Ge= bände hervorsieht. Die Haare Abisags von Sunem (Reg. III) umwindet eine Perlenschnur; dies Geschmeide oder ein Kränzchen symbolisiert im Mittelalter die Jungfräulichkeit. Nur einmal wird einer verheirateten Frau, der Mutter Samuels (Reg. I), die gleiche Auszeichnung zuteil. Sie, die anfänglich unfruchtbare, sitzt in jungfräulichem Schmucke links neben ihrem Manne, ihre glücklichere Rivalin er= scheint auf der anderen Seite in Matronentracht.

Dieser kurzen Betrachtung der Gewänder legten wir allein die auf den biblischen Text bezüglichen Bilder zugrunde, später wird uns die Kleidung der drei Figuren des Widmungsbildes beschäftigen.

Nur mit wenigen Worten brauchen wir auf das Architektonische einzu= gehen, weil ihm eine ganz nebensächliche Rolle zufällt. Das Streben nach Ein= fachheit gestattete nur da Bauten abzubilden, wo diese unbedingt der Deutlichkeit des Vorgangs halber hingehörten. Das Größenverhältnis im Vergleiche mit den Figuren bleibt, wie in dieser Zeit fast immer geschieht, unbeachtet. Ja, es will fast scheinen, als ob es noch mehr als anderswo vernachlässigt werde: ragen doch einige Figuren über zwei Stockwerke hinaus. Ein vom Bildrande überschnittener kleiner

[1] Swarzenski, Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. II. Tl. Die Salzburger Malerei. Leipzig 1908.

Bau steht gewöhnlich für das Haus oder den Häuserkomplex, vor dem sich die Szene abspielt. Das untere Stockwerk hat kleine Maueröffnungen, manchmal auch eine Türe, oder ist ganz aus massiven Quadern errichtet. Der obere Stock wird von einfachen romanischen Fenstern durchbrochen; darüber steigt das Dachgesims nach dem Rande hin mäßig an. Einmal (Leviticus) überspannt ein hoher, von einer kleinen Kuppel bekrönter Rundbogen die zu beiden Seiten zum größten Teile von dem Initialkörper verdeckten Gebäude. In dem Bilde zu den Parabolae steht ein schlankes Türmchen mit etwas ausladendem Gesimse und niedrigem Helme rechts neben Salomo, dessen Haupt es nicht überragt. Isaias sieht sogar über mehrere Stockwerke hinweg. Schlanke Säulchen flankieren den König im Buche Esdrae und Hester; auf schmucklosen Kapitälen ruht hier ein dreifach gegliederter, nachlässig gezeichneter Bogen. Korrekter gebildet ist der weitgespannte Bogen des Baldachins über dem sitzenden Evangelisten Johannes. Die überaus dürftigen architektonischen Bestandteile unseres Bildschmuckes ermöglichen keine stilistischen Schlußfolgerungen, lassen sich doch alle Formen auch anderswo vielfach belegen. Nur ein Umstand ist bemerkenswert: es finden sich nirgends Spuren des neuen gotischen Stiles, dem um die gleiche Zeit die meisten nordischen Buchmaler huldigen, und dem selbst die italienischen Miniatoren, etwa von 1260 an, ab und zu Konzessionen machen, indem sie den Spitzbogen abwechselnd mit den älteren Rundbogen anbringen.

Dürftiger noch als die Architektur ist die Landschaft behandelt. Sieht man davon ab, daß die Füllung des Grundes mit aufgelegtem Golde bei den Initialbildern landschaftlichen Hintergrund so gut wie ausschloß, so wäre doch auf dem Vollbilde Seite 58 v eine Andeutung des Hintergrundes zu erwarten gewesen. Statt dessen bleibt von dem schmalen Bodenstreifen aufwärts das Pergament zwischen den Figuren und Pflanzen unbemalt stehen. Gänzlich mißglückt ist das die Halbfigur Gottes umgebende Wolkengeschiebe. Wo einmal der Erdboden angedeutet wird, wie auf fol. 50 v, haben die Erdschollen den byzantinisierenden zackigen Schnitt.

Den wichtigsten Bestandteil des künstlerischen Schmuckes macht die Initialornamentik aus. Wegen ihres Reichtums und weil genügende Vorarbeiten auf diesem Gebiete fehlen, ist es unmöglich, sie mit der ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung zukommenden Gründlichkeit zu behandeln. Wir wenden uns, ohne Rücksicht auf ihre alphabetische Reihenfolge, von den einfachen Zierbuchstaben, wie sie zu Anfang der meisten Bücher stehen, ausgehend, zu den reicheren und zuletzt zu den prächtigsten Initialen.

Um den Buchstabenkörper legt sich ein von ihm durch andere Färbung klar unterschiedener Rahmen, den ein dunkler und ein diesen begleitender heller Kontur umziehen. Die äußere Einfassung wahrt, wo es angeht, in großen Zügen den Charakter des Buchstabens, sie vermeidet aber bei starker seitlicher Ausbiegung

die Rundung und wird zur Tangente, oder verjüngt sich in treppenförmigen Ab≈sätzen. Diese Art der Umrahmung ist entschieden altertümlich, sie war um 1250 anderweit längst aufgegeben.

O, E und C entbehren, da sie keine geeigneten Ansatzstellen für Ranken und Blattwerk bieten, so ziemlich jeden Schmucks. Die ganz unwesentlichen Ver≈zierungen bleiben auf den Initialleib beschränkt. In den Zwickeln ihres Rahmens sind bisweilen helle Spiralen oder etwas Blattwerk angebracht. Das U verlängert gern den Anstrich durch ein nach oben herauswachsendes, bald längliches, bald breites Blatt, unter dessen Ende sich manchmal eine Blattspirale abzweigt. A und D leiten zu den für reichere Ausstattung bevorzugten Initialen über. Der Anstrich des uncialen D hat die Gestalt eines Drachen, der sich in den Buchstabenkörper festbeißt. Der Schwanz geht unmerklich in einen Stengel über, der in eingerollten Ranken und Blättern endigt. Hat das D dagegen statt der uncialen die kurze Form ohne Oberlänge, so quillt etwas Laub am oberen und unteren Ende des kurzen Schaftes gleichmäßig hervor.

Das unciale A verlängert den Bogen ziemlich weit unter die Linie, das gleiche geschieht bei dem uncialen H; in beiden Buchstaben besteht die Rundung aus einem sehr gedehnten Drachen, dessen langer Hals den geraden Balken, von dem er über≈schnitten wird, ein Stück begleitet, bis der Rachen in den Schaft beißt.

Alle diese Buchstaben behalten im wesentlichen ihre rechteckige geschlossene Form, wenn auch die lang ausgreifenden, hakenförmigen Ranken≈ und Drachen≈ansätze die wahre Tendenz der Initialornamentik entschleiern; denn diese geht da≈hin, die Schriftspalten mit dem gedehnten Initialkörper zu umklammern und ihren Ausläufern eine Entfaltung auf dem oberen und mehr noch auf dem breiteren, unteren Blattrande zu gewähren, eine Tendenz, die bekanntlich im Laufe des XIV. Jahr≈hunderts zu der völligen ornamentalen Umspannung des Schriftfeldes führt. Natür≈lich eignen die langschaftigen Buchstaben I, P, F sich am besten zu dieser Aus≈gestaltung, aber auch H und Q werden diesen Prinzipien dienstbar gemacht.

Zunächst gedenken wir einer eigenartigen Form des I; der Prophet Aggaeus repräsentiert als freistehende Figur den Anfangsbuchstaben seines Buches. Die Füße ruhen auf einer Erdscholle, die von einem kleinen nach rechts schreitenden Raubtiere getragen wird; der Prophet selbst wendet sich nach der anderen Seite. Ähnliche Initialen stehen vor Zacharias und vor dem Jakobusbrief (Tafel IX u. XII). Solche uneingerahmten Freifiguren an Stelle der I≈Initiale trifft man im XIII. Jahr≈hundert nur ganz ausnahmsweise, so z. B. in der stark byzantinisierenden italienischen Bibel von San Daniele, während im XII. Jahrhundert die Salzburger Schule häufigen Gebrauch davon macht; vergl. auch die Bibel des heiligen Stephan. (Dijon Nr. 9 bis)

Eine weitere Gruppe bilden die J≈Initialen mit gerahmter Einzelfigur wie zu Esdra I und Esther, in denen eine Königsfigur unter einem Baldachin den Kern

des Buchstaben füllt, während oberhalb und unterhalb Blattverschlingungen oder Drachen zur Verlängerung dienen.

Den Höhepunkt erreicht das langgezogene J beim Markus- und Johannes-Evangelium (Tafel X); hier teilt es die Schriftspalten der ganzen Länge nach und verbreitert sich, wo diese oben und unten aufhören, ganz bedeutend, indem der spiralförmig eingerollte Drachenschwanz mannigfache Verschlingungen unter Blattansatz eingeht. Bei Markus besteht die Füllung des oberen Endes der Initiale aus an den Ecken spitzwinklig gebrochenem Bandgeschlinge. Besonders lang gestreckt ist das J bei Johannes, der unter einer Art Ciborium vor dem Schreibpult sitzt. Um für dieses Platz zu schaffen, ladet das obere Ende des Initialstammes rechtwinklig aus, unbekümmert, daß der einheitliche Eindruck dadurch etwas beeinträchtigt wird. Entsprechend dem Evangelisten füllt das untere Ende des Initialstammes oberhalb des typischen Drachens der unter einem Baldachin sitzende symbolische Adler; den Raum zwischen diesem und dem Evangelisten füllen vier wechselständig angeordnete, in das Bandgeflecht eingeschobene Hunde. Die hellgefärbten Tiere beißen, während sie die Köpfe nach rückwärts drehen, in das Ornament. Unten auf dem Blattrande steht neben dem Rankenende des Drachenschweifs jederseits ein Vogel, der den langen Hals vorstreckt, als wollte er ein Blatt abrupfen. Den Köpfen nach zu urteilen, sind vielleicht Geier gemeint. Ihre Flügel sind viel zu klein, dagegen gehören die sehr langen, ungefiederten Schwänze eher einem Reptil als einem Vogel an.

Eine Sonderstellung nimmt endlich das I der Genesis ein (Tafel III); es umschließen nämlich den Kern, soweit er zwischen den in ungleiche Hälften geteilten Schriftkolumnen steht, vollständig gradlinige Borten. Das Innere füllen sieben auf gemustertem Grunde stehende Medaillons mit Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte. Der breite Streifen geht gleich anderen, schier unzähligen spätmittelalterlichen Genesisinitialen auf Glasgemälde zurück, er erhielt an beiden Enden an Stelle des architektonischen einen der Buchmalerei besser entsprechenden Abschluß aus organischen Gebilden. Selbstverständlich soll für die Manfredbibel kein unmittelbarer Zusammenhang mit der Glasmalerei behauptet werden; näher liegt es, an die Abhängigkeit von der nordischen Buchmalerei zu denken, die ihrerseits die ornamentale Anordnung zum großen Teil der Schwesterkunst entlehnt hat. Die farbigen Leisten, den Teppichgrund, sowie Medaillons in der verschiedensten Gestalt sieht man auf vielen Glasfenstern. Die Buchmalerei verwandte sie in der Initialornamentik anfangs fast ausschließlich für das Genesis-J, erst um 1300 zuweilen auch als Umrahmung anderer Buchstaben.

An die Medaillonleiste schließt sich oben und unten ein dichtes Rankengeschlinge, das von nackten Putten und Hunden belebt ist. Die feste Verbindung ist dadurch hergestellt, daß die Rankenenden in Tierköpfe auslaufen, welche sich

2*

in den Rand der Medaillonleiste verbeißen. Auf abzweigenden Blättern sitzen Vögel, die teils an den Blättern picken, teils die lange Zunge ausstrecken; zwei andere befinden sich noch tiefer außerhalb der Zweige. Sie gleichen alle zo ziemlich den Geiern des Johannesevangeliums, haben aber keine langen Schwänze.

Da unmöglich alle bemerkenswerten Initialen aufgezählt werden können, so sei nur noch auf das F der Vorrede hingewiesen (Tafel II). Der Schaft ist, gegen die sonstige Gewohnheit, in Absätze gegliedert; in den längeren bewegen sich wieder die beißenden Hunde wie in der Initiale des Johannesevangeliums, in den kürzeren steht ein Vogel, der einer jungen Gans ähnlich sieht. Soweit die Bänder des Initialkernes Hunde einschließen, laufen sie dem äußeren Rande parallel, die Vögel umwinden sie in Bogen, die Blättchen unterbrechen; beim Übergang vom Rechteck in das Medaillon kreuzen sich jedesmal die Bänder. Im Kerne herrscht Gold vor, der farbige Grund, der ihn umgibt, ist schachbrettartig weiß gemustert. Die volle Pracht entfaltet der obere und untere Abschluß des Schaftes in mannigfaltigen Verschlingungen der blätterreichen Ranken, in welchen einige nackte Putten herumklettern. Unten genügt ein Drache nicht mehr, es sind zwei einander gegenüber gestellt, deren Leiber und Schwänze in Spiralranken verlaufen. Oben naht sich von rechts her ein großer Wasservogel, der einen Fuß auf den Rahmen setzt und mit dem Schnabel ein Blatt anbeißt. Aus dem Schafte zweigen sich zwei Stengel als Querstriche des F ab, der obere ist mäßig gekrümmt, der untere gerade. Sonderbarerweise verbindet sie auf der Außenseite eine senkrechte Zierleiste, die der Initiale fast das Aussehen eines P verleiht.

Es würde zu weit führen, auch die Zierbuchstaben der Vorreden zu den biblischen Büchern, die an Schönheit des Ornaments den Buchanfängen nicht nachstehen, in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. An die Stelle des die Initiale füllenden Bildes tritt entweder Blattwerk oder ein Tier, z. B. eine leidlich naturalistisch gemalte Gans, hie und da auch eine menschliche Figur.

Es drängt sich nunmehr die Frage auf, an welchen ornamentalen Stil lehnt sich der Miniator an? Nur sehr im allgemeinen läßt sich hierauf antworten, weil keine weitere Handschrift, die sich demselben Atelier zuweisen ließe, bekannt ist. Von vornherein ausgeschlossen bleiben italienische oder byzantinische Vorbilder, ebensowenig scheinen deutsche Einflüsse vorhanden zu sein. Dagegen weisen alle Beziehungen auf die englische und französische Buchmalerei. Von England und Frankreich aus verbreitete sich die Gewohnheit, in jeder Initiale der biblischen Bücher eine auf den Text bezügliche Darstellung zu geben, über das Abendland. Eine stattliche Anzahl solcher Bilderinitialen finden sich schon etwa Mitte des XII. Jahrhunderts in der berühmten Bibel zu Winchester. Ganz durchgeführt ist das Prinzip der Bilderinitiale zu Ende des XII. Jahrhunderts in den beiden ganz gleichartigen englischen Prachtbibeln in Paris, Bibl. Ste. Geneviève 8—10 und Bibl.

Nat. Lat. 11534—35. In der Bibel zu Winchester steht die Initiale noch vielfach unvermittelt auf dem Pergament, ihr Leib zerfällt wie früher in Randbordüren, oder in zwei Balken und den mittleren Kern. Reichste Abwechslung herrscht zwischen verflochtenen Bändern und den bekannten prachtvollen romanischen Gebilden aus Tier= und Pflanzenformen, denen sich zuweilen menschliche Figuren zugesellen. Aus=nahmsweise liegt die Initiale auf geradlinig umrandetem, farbigem Grunde.

Diese Umrahmung, die aber vielfach gesprengt wird, ist in Ste. Gen. 8—10 und Lat. 11534 durchweg angewandt; sie eignet hinfort ziemlich allgemein den Bilderinitialen des XIII. Jahrhunderts.

Das Flechtwerk tritt im Initialleib und an den Abschlüssen mit der Zeit mehr und mehr gegen das Pflanzenornament zurück. Letzteres findet um 1200 reichste Verwendung (vergl. Ste. Gen. 8—10 und Lat. 11534—35). Aber bald blieb ihm nicht mehr genügend Raum zur Entfaltung, weil, wie schon oben bemerkt, die großen Prachtbibeln von solchen in handlicherem Format abgelöst wurden. Der Umschwung trat wahrscheinlich in Frankreich bald nach 1200 ein. Mit der Ver=kleinerung ging notgedrungen eine wesentliche Vereinfachung der Ausstattung Hand in Hand. Das Pflanzenornament schwindet, bald nachdem es die reichste Ent=wicklung erreicht hatte, aus dem Buchstabenkörper, der sich stets durch die Färbung von dem umgebenden Rahmen abhebt. In den Lokalton werden Ringelchen, schräg gestellte Kreuzchen, Zickzacklinien und dergl. in hellerer, etwas milchiger Farbe eingezeichnet. Zwar bilden diese Linien noch öfters Blattkonturen, sollen aber, und hierin liegt der große Unterschied gegen früher, nur als untergeordnete Verzierung wirken, ohne wirkliche Blätter vorzustellen. Das Blattornament behauptet auch ferner seinen Platz als Füllung der unfigürlichen Initialen und als Ansätze am Buch=stabenkörper. Sehr häufig geht es aus dem Schwanze des Drachen hervor, der in beinahe allen spätmittelalterlichen, nördlich der Alpen entstandenen Handschriften die Ober= und Unterlängen fortsetzt, oder den weit unter die Linie gehenden Bogen bei H und A bildet.

Ungefähr gleichzeitig mit den gotischen Architekturformen drangen in die Buchmalerei willkürlichere und bis zu einem gewissen Grade gekünstelte Verzierungen ein. Während im frühen XIII. Jahrhundert die richtige Form des Buchstaben auch darin gewahrt blieb, daß man nur die gegebenen Längen durch Drachen und dergl. fortsetzte, fügte man später, der oben gekennzeichneten Tendenz gehorchend, sogar an kurze Buchstaben den Langstrichen gleichende Zierleisten an. Diese pflegen am Ende in längliche Blätter, meist sind es deren drei, auseinander zu gehen, oder sie brechen rechtwinklig um, und fassen als Kopf= und Fußleisten den Schriftsatz ein. Diese Querleisten belebte man gerne mit Drolerien oder Jagdszenen. Unser Codex hält etwa die Mitte zwischen der älteren und der neueren Richtung inne; nur vereinzelt treten die Pseudo=Langstriche auf, z. B. an dem L der Matthäus=Initiale.

An die frühen nordischen Prachtbibeln erinnert die Spaltung des Bogens an dem P auf Blatt 458 v und die Abschlüsse aus Bandgeflecht bei mehreren P, so z. B. auf Blatt 458 und 460. Gelegentlich unterbricht Flechtwerk die aus Ringelchen bestehende Füllung des Langstriches. Im Geiste des ausgehenden romanischen Stiles sind manche spiralförmig eingerollte Blattranken gehalten, wie auch die nackten Knaben, die sich durch die Ranken winden, auf ältere Vorbilder hinweisen; hierher gehören ebenfalls die menschlichen Gesichter, die aus halb umgeschlagenen Blättern hervorsehen. Für den Buchstabenkörper selbst gilt das über die nordischen Handschriften des XIII. Jahrhunderts Gesagte.

Sind wir manchmal im Zweifel, ob dies oder jenes dekorative Motiv der englischen oder der französischen Buchkunst entstammt, so bemerken wir doch auch hier einen analogen Vorgang wie bei dem Gewandstil. Was Gemeingut der beiden nordischen Schulen geworden war, finden wir zum großen Teil in unserer Handschrift wieder, daneben aber auch rein französische Elemente. Das Teppichmuster auf Seite 1 und besonders in dem I der Genesis-Initiale zeigt das Dekorationssystem der französischen Prachthandschriften um 1250, das, wie bekannt, auf die französische Glasmalerei zurückgeht.

Es lassen sich also viele dekorative Formen auf die englisch-französische Tradition zurückführen, doch kommen auch neue Motive hinzu. Der beißende Hund ist zwar im Mittelalter durchaus keine Seltenheit, ungebräuchlich jedoch ist seine Verwendung als Hauptmotiv der Schaftfüllung. So wie die Hunde abwechselnd nach rechts oder links laufend, im F des Prologus und dem I des Johannesevangelium als Füllfiguren verwendet werden, findet man sie sonst nirgends. Recht ungewöhnlich sind auch die pickenden Vögel, wenngleich derartige vereinzelte Vorläufer der Drolerien in französischen und englischen Handschriften der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts nicht allzu selten sind. Sehr originell erscheint die Endigung der Langstriche in ihren breiten buschartigen Blattansätzen, worauf sich gelegentlich Tiere von phantastischer Form niederlassen. Am reichsten sind in dieser Weise das F der ersten Seite und die P der paulinischen Briefe ausgestattet. Die einzelnen Ranken und Blätter sind ein wenig breiter, als an französischen Initialen. Italienischer Geschmack mag hier eingewirkt haben.

Durchaus dem französischen Geschmacke entspricht die Farbenskala des Zierwerkes; tiefes Blau, Hellblau, verschiedene Arten Rot, vom dunkeln Weinrot bis zum hellsten Rosa, bringen in ihrem Wechsel die schönste Harmonie hervor. Spärlicher Gebrauch wird von grünen und gelblichen Tönen gemacht. Gar nicht zeigt sich das aufdringliche helle Gelb, womit italienische Kalligraphen das Flechtwerk tönten. An Leuchtkraft und Pracht der Farben, die durch reichlichen Auftrag von Gold noch gehoben wird, steht unser Codex den besten zeitgenössischen Werken kaum nach.

ZWEITES KAPITEL.

DIE BILDERFOLGE DER MANFREDBIBEL.

Wir wenden uns nunmehr der Beschreibung der bildlichen Darstellungen zu. Die wenig interessanten Ganz- oder Halbfiguren, die die Vorreden zu den biblischen Büchern einleiten, sollen dabei nur kurz erwähnt werden. Nur das Initialbild zur Vorrede der ganzen Vulgata nimmt eine hervorragendere Stellung ein; mit ihm beginnen wir die Beschreibung

fol. 1 r. Vorrede zur Vulgata.

Links thront Christus auf gepolstertem Sitz ohne Lehne; die erhobene Rechte kann Segnen oder Sprechen ausdrücken, hier ist wahrscheinlich das letztere der Fall. Die mit Sandalen bekleideten Füße ruhen auf einem Kissen. Rechts von Christus kniet ein Bischof, der in beiden Händen ein Buch hält, auf das der Herr die Linke legt. Christi Mantel ist, wie herkömmlich, blau, sein Gewand rot, der Nimbus blau mit rotem Kreuz. Die braunen Haare schimmern etwas ins Rötliche. Der Bischof, der über der blauen Alba eine rote Kasel mit dem Pallium trägt, ist der h. Hieronymus, dessen Bibelübersetzung Christus approbiert. Die einfache bischöfliche Mitra spricht nicht gegen Hieronymus, da der Kardinalshut erst in späterer Zeit seine jetzt bekannte Form und Farbe erhielt. Die Darstellung ist ganz ungewöhnlich; üblich ist an dieser Stelle ein heiliger Schreiber am Pult, dem gegenüber zuweilen sein Gehilfe sitzt.

3 v. Vorrede zum Pentateuch.

Ein Bischof (Hieronymus) sitzt am Pult, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Die Tracht gleicht der des heiligen Hieronymus auf Blatt 1, doch ist der Heilige hier nicht bärtig.

4 r. Genesis.

In sieben Medaillons, oder besser gesagt, medaillonartigen Vierpässen wird die Schöpfungsgeschichte erzählt.

1. Ein halbkreisförmiges Himmelssegment umschließt die Halbfigur Gottes, der beide Hände abwärts in den leeren Raum ausstreckt. Ganz unten ist Wasser

mittels bläulicher Wellenlinien angegeben, aus demselben sieht der bartlose, tierische Kopf des Abyssus hervor. Auf dem Wasser sitzt oder schwebt die Taube.

2. Der sitzende Schöpfer blickt nach oben, seine rechte Hand weist ebendahin, die Linke deutet geradeaus. Rechts oben stellt ein kleiner bläulicher Halbkreis die obere Wasserhälfte vor, die Gott von der unteren scheidet. Letztere besteht aus grünlichem, fließendem Wasser, aus dem Felsen hervorragen.

3. Gott nimmt annähernd die gleiche Stellung ein, wie in 2, doch stützt er, hier wie in der folgenden Szene, die Linke auf eine Rolle. Die Sonne hebt sich vom blauen Himmelsausschnitt als rot gefärbter Profilkopf ab, der Mond als weiße Sichel. Rechts unten wiederholen sich die Felsen von 2. Das Wasser fehlt.

4. Gott sitzt vor phantastisch bunt gefärbten Pflanzen. Nach der biblischen Erzählung gehört das vierte Medaillon vor das dritte; die hier vorgenommene Vertauschung ist ungemein häufig.

5. Rechts von dem Schöpfer erheben Vierfüßler und Vögel die Köpfe, unten schwimmt ein Fisch in der grünen Flut. Die Vierfüßler gehören zum sechsten Tagewerk, können aber nach der künstlerischen Tradition ebensogut mit den Vögeln und Fischen zusammengestellt werden, wie streng chronologisch mit dem ersten Menschen.

6. Bei der Erschaffung der Eva nimmt Gott eine ähnliche Stellung ein, wie in den vorhergehenden Episoden; die schöpferische Handbewegung ruft Eva aus dem auf den Boden hingestreckten, mit dem Haupte auf dem linken Arme ruhenden Adam hervor, hinter dessen Schulter ihr Kopf und Hals sichtbar werden.

7. Gott thront in Frontansicht, etwas nach links gewandt, mit horizontal ausgebreiteten Armen, die Rechte macht den Segensgestus, die Linke hält die mit einem weißen Kreuz versehene Weltkugel.

Die vorliegende Auffassung des ersten Schöpfungstages ist weit verbreitet. Im ganzen Abendlande begegnet man der Halbfigur des Herrn im Himmelsausschnitte über dem Wasser und der dazwischen schwebenden Taube. Daneben kommt, so viel ich weiß, nur im Norden der stehende Schöpfer vor, dem das Chaos als Hintergrund dient. Soweit sich die französischen Bibeln übersehen lassen, überwiegt im Anfang des XIII. Jahrhunderts die erstgenannte Redaktion mit dem nur zur Hälfte sichtbar werdenden Schöpfer. Die der italienischen Kunst geläufigen Personifikationen von Licht und Finsternis treten im Norden nicht auf, auch der Kopf des Abgrundes gehört zu den seltenen Ausnahmen. Ausschließlich der von Byzanz beeinflußten italienischen Kunst eigen ist das Herabstrecken der Hände Gottes aus dem Himmelssegment, z. B. in Ferentillo[1], Monreale, Anagni.

[1] Bei der letzten Renovierung hat der Restaurator ganz eigenmächtig die Gestalt des Schöpfers weit herunter gezogen. Ursprünglich waren von dem Herrn nur der Oberkörper und die aus dem Himmelssegment herabgestreckten Hände zu sehen. Der ganze Unterkörper ist moderne Zutat. Über die Schwierigkeit der Fußstellung setzte sich der Tüncher spielend hinweg, indem er den unteren Teil des Gewandes allmählich im Hintergrunde verlaufen ließ.

Ikonographisch am nächsten stehen dem ersten Medaillon das entsprechende Mosaik in Monreale und ein wenig bekanntes Fresko der Unterkirche in Anagni. Die Haltung Gottes ist ungefähr die gleiche, der Kopf des Abgrundes hat hier wie dort eine tierähnliche Gestalt. Wollte man die Abwesenheit der Licht und Finsternis symbolisierenden Gestalten gegen den italienischen Einfluß geltend machen, so bleibt zu bedenken, daß das kleine Format eine Vereinfachung der Szene erheischte.

Der Gegensatz zur nordischen Buchmalerei macht sich vom zweiten Schöpfungstage bis zur Erschaffung des Menschen noch deutlicher geltend. Soweit französische Darstellungen vom Anfang des XIII. Jahrhunderts in Frage kommen, reihen sich dem ersten Tagewerke gleichartige Kompositionen an; Gott neigt sich aus den Wolken zu seinen Werken herab, oder thront über denselben.[1] Nur wenig später, die Bibel der Königin Blanche († 1252) gehört schon hierher, bricht sich eine andere Auffassung Bahn: der Herr erscheint stehend in ganzer Figur und hält an den drei ersten Schöpfungstagen, zuweilen auch an den fünf ersten, eine Kugel bezw. eine Scheibe, worauf die Werke andeutungsweise abgebildet sind, in der Rechten. An die Stelle der in eine helle und in eine dunkle Hälfte, der Scheidung von Licht und Finsternis entsprechend geteilten Welt tritt zuweilen die in die drei damals bekannten Erdteile geteilte Erde.[2] Sonne und Mond setzt der Herr gewöhnlich mit hocherhobenen, ausgebreiteten Händen an das Firmament. Am fünften Tage pflegt Gott einen Fisch ins Wasser zu werfen; im XIII. Jahrhundert ist der Fisch ziemlich klein, später nimmt er so großen Umfang an, daß sich Gott unter seiner Last abmüht. Die Erschaffung des Menschen vollbringt der Herr immer stehend; dagegen ruht er am Sabbat auf einem Sessel. Niemals sehen wir ihn nach italo-byzantinischer Art bei dem Schöpfungswerke auf der Weltkugel sitzen. Sehr selten hat er sich auf einem Sessel niedergelassen, auch dann hält er die Scheibe.[3]

Steht im Norden, besonders in Frankreich, ein großes Vergleichsmaterial zu Gebot, so sind wir in Italien, wo wir uns die Bibel Manfreds entstanden denken müssen, in einer ungünstigeren Lage.[4] Hier kamen handliche, mit figürlichen Initialen geschmückte Vulgaten erst nach 1250 auf. Die ältesten Handschriften dieser Art, eine Bibel in Assisi (Bibl. Com. No. 17) und eine andere in München (Clm. 21261) entbehren der Schöpfungsbilder; in der erstgenannten füllen den Initialkern drei übereinander gestellte Figuren, nämlich der Herr, ein bärtiger Mann (vielleicht Adam) und St. Franziskus; die Münchener Genesisinitiale enthält siebenmal den

[1] Charakteristische Beispiele findet man in der Bibel des Magister Alexander, Paris, Bibl. Nat. lat. 11930 und den in seiner Werkstatt entstandenen Genesis-Initialen, Paris, Bibl. lat. 11536 und lat. 15745.

[2] Die Namen der Erdteile sind zuweilen in den Feldern eingeschrieben, z. B. Paris Bibl. Nat. lat. 53.

[3] In folgenden in Frankreich entstandenen Vulgaten aus dem XIII. Jahrhundert sitzt Gott bei dem Schöpfungswerke: Paris, Bibl. Nat. lat. 30 und lat. 27; Paris, Ste. Geneviève 1181; Perugia, Bibl. Com. I, 99.

[4] Die italienischen Genesis-Darstellungen der Monumentalmalerei und Plastik findet man zusammengestellt und ausführlich beschrieben bei: Tikkanen, Die Genesismosaiken in Venedig. (Acta societatis scientiarum Fennicae, XVII, 1890.)

von einem Kreise umzogenen Kopf Gottes. Sobald die italienischen Miniatoren die Schöpfungsgeschichte in den verzierten Anfangsbuchstaben aufnahmen, gerieten sie in unverkennbare Abhängigkeit von der französischen Schule, so in den ältesten mir bekannten Beispielen, einer Vulgata von 1262 in Bamberg (Stadtbibliothek, Biblia No. 5) und einer weit vollendeteren Bibel von 1265 in Oxford (Bodleian Libr. Canon. Lat. Bibl. 56); dabei kürzen sie die Szenen, indem sie die Umrahmung die Gestalt Gottes etwa in der Kniegegend überschneiden lassen. Einige fest-stehende Stücke, wie den Fisch in der Hand des Schöpfers, nehmen sie überhaupt nicht auf. Während der Drucklegung ersah ich aus dem Tafelband von Swarzenski's Salzburger Malerei, daß in der Waltersbibel zu Michelbeuren (Tafel XXIV) und der Gumprechtsbibel zu Erlangen (Tafel XXXIV) der Schöpfer bei dem fünften Tagewerk einen kleinen Fisch in der Hand hält, daß mithin dieser Zug nicht von französischen Künstlern des XIII. Jahrhunderts erfunden wurde, sondern wesentlich älteren Ursprungs ist. Für das XIII. und XIV. Jahrhundert bleibt trotzdem der Fisch in der Hand des Schöpfers ein Unterscheidungsmerkmal zwischen französischer und italienischer Auffassung. In engerem oder weiterem Zusammenhange mit der Bibel von 1265 verbleibt die Mehrzahl der italienischen Bibeln noch bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts. Bloß eine künstlerisch bedeutende, in wenigen Exemplaren vertretene Gruppe (Paris, Bibl. Nat. lat. 18; London, Britisches Museum Add. lat. 18720 und eine Vulgata in der Kathedrale zu Gerona) bildet die älteren nationalen Elemente selbständig weiter. Der Herr sitzt stets nach rechts gewandt vor seinem Werke, nach welchem er die rechte Hand ausstreckt. In der Londoner Miniatur thront Gott auf der Weltkugel; die Pariser gibt zwar deutlich die sitzende Stellung an, versäumt aber die Unterlage zu zeigen. Obwohl unser Codex, der einige Jahr-zehnte älter ist als die letztgenannten, dem Herrn einen Sessel anstatt der Welt-kugel unterlegt, drängen sich doch gemeinsame Merkmale auf, die sie von der nordischen Auffassung unterscheiden, so besonders das schon erwähnte Sitzen mit durchgängiger Orientierung nach rechts, ferner die Gestaltung der oberen und der unteren Wasserhälfte am zweiten Schöpfungstage, die gleichartige Handbewegung und endlich der Umstand, daß weder die Weltkugel (ausgenommen am Sabbat) noch der Fisch in der Hand des Schöpfers vorkommen.

23 v. Exodus.

Von dem uncialen H umschlossen, sitzt links auf einem erhöhten Sessel ein Mann mit blauweißem Barte und rotbraunem Haupthaare; mit den Händen gesti-kuliert er, als habe er fünf jugendlichen, ihm rechts gegenüber stehenden Personen eine Mitteilung zu machen. Seine Bekleidung besteht aus dem einfach drapierten blauen Ober- und dem roten Untergewande, die Kopfbedeckung aus der runden Judenkappe. Die Zuhörer sind in der Weise gruppiert, daß je zwei Köpfe über-

einander erscheinen; die unteren tragen eine Perlenschnur im Haare, sollen also wohl Jungfrauen vorstellen. Wahrscheinlich veranschaulicht unser Bild Moses als Lehrer des Volkes, dafür spricht die Ähnlichkeit der sitzenden Gestalt mit dem Moses in den folgenden Buchanfängen. Nicht gänzlich von der Hand zu weisen wäre auch die Deutung als Jakob vor seinen Nachkommen.

Die ikonographische Bedeutung dieser Szene rechtfertigt ein näheres Eingehen auf frühere und gleichzeitige Initialbilder zum Exodus, als es sonst dem Plane dieser Abhandlung entsprochen haben würde; wir greifen dabei etwa bis auf das Jahr 1100 zurück. Die älteste mir bekannte Illustration im Rahmen einer Initiale bringt die Vulgata aus Stablo im Britischen Museum (Add. 28106), die zwischen 1093 und 1097 entstanden ist. Links oben sitzt Pharao, rechts stehen zwei Wehemütter, an die, wie auf dem Spruchband, das der König in der Hand hält, zu lesen, der Befehl ergeht: Parvulos interficite. Etwas weiter unten wird Moses von seiner Schwester ausgesetzt. Diesen letzteren Vorgang, verbunden mit der Geburt Mosis, veranschaulichen die zwei dem Ausgang des XII. Jahrhunderts angehörenden englischen Bibeln in Paris, Bibl. Nat. lat. 11534 und Ste. Geneviève No. 8.

Ikonographisch höchst merkwürdig, obgleich technisch sehr unbeholfen, ist die Vorführung des Knaben Moses vor Pharao durch dessen Tochter in der aus dem XII. Jahrhundert stammenden Bibel aus Ste. Bénigne in Dijon (Stadtbibl. No. 2). Eine Begebenheit, die der biblische Bericht im Anschluß an die Jugendgeschichte Mosis erzählt, schildert der Maler der Prachtbibel zu Winchester auf zwei durch den Querstrich des kapitalen H getrennten Bildfeldern; oben den Kampf zweier Männer, unten Moses, der den Ägypter erschlägt. Bei dem Kampfe greift der Mann zur Linken nach des Gegners Auge. Vermutlich wurde diese Szene häufig am Anfang des II. Buches Mosis gegeben, denn wir finden sie in einer sonst nicht die geringste Verwandtschaft zeigenden Vulgata aus Montpellier wieder (Britisches Museum, Add. 4772 um 1100). Wie oben bedroht der links stehende Kämpfer das Auge des anderen. Der Miniator der großen Bibel zu Moulins wählt die Berufung Mosis. Über dem Querstrich offenbart sich der Herr im feurigen Busche dem die Schuhe ausziehenden Moses; im unteren Felde hält dieser den zur Schlange gewordenen Stab in der Hand und flieht von dem Busche hinweg. Der Untergang Pharaos und der Auszug der Israeliten kommt in der um 1200 (nach Haseloff[1] in St. Bertin) entstandenen Bibel (Paris, Bibl. Nat. lat. 16743) zur Anschauung.

Aus dieser auf Vollständigkeit keinen Anspruch machenden Zusammenstellung der wichtigsten vor 1200 entstandenen figürlichen Initialen zum Exodus geht hervor, daß die verschiedensten vor Kapitel XV erzählten Begebenheiten aus dem

[1] a. a. O., p. 305.

Leben Mosis zur Darstellung gelangten. Am häufigsten fanden wir die Aussetzung; den Untergang Pharaos, der sonst der mittelalterlichen Kunst nicht fremd ist — ich erinnere nur an die Exultet Rollen —, trafen wir nur einmal. Das XIII. Jahrhundert erweitert einerseits den Bilderkreis, indem es Vorgänge, die sich nach dem Durchgang durch das Rote Meer zutrugen, aufnimmt, andererseits verzichtet es aber fast gänzlich auf die Jugendgeschichte Mosis. Aus dieser ist mir nur bekannt die Aussetzung in den beiden südfranzösischen Bibeln Paris, Bibl. Nat. lat. 42 und Wolfenbüttel, 5:2. Aug. 2 und die Episode aus der apokryphen Überlieferung, wo der Knabe Moses dem Pharao die Krone vom Haupte nimmt (Britisches Mus. 1 B. XII, datiert 1254). Von den ersten Dezennien des XIII. Jahrhunderts bis zu seinem Ausgang steigt andauernd die Produktion der am Anfang eines jeden Buches mit einem Initialbilde geschmückten Bibeln. Prüft man die in großer Anzahl erhaltenen auf den für den Exodus gewählten Vorgang, so wird man unter zehn wohl sechsmal den Auszug der Israeliten antreffen.

Auf mannigfache Weise wurde dieses Thema behandelt, nur die wichtigsten Momente seien kurz hervorgehoben. Moses schreitet entweder vor etlichen, ihm nachfolgenden Leuten einher, indem er den Stab hinter sich zu Boden hält und den Kopf umwendet, oder er steht den auf ihn zukommenden Personen — gewöhnlich sind es drei oder vier — gegenüber, wiederum den Stab zu Boden haltend. In beiden Fällen fließt unten Wasser, das nur die Füße bedeckt. Auch wo es fehlt, ist offenbar der Durchgang durch das Rote Meer gemeint; das Wasser blieb dann wohl nur aus Versehen weg. Zuweilen faßt Moses die ihm zunächst folgende Person an der Hand, seinen Eifer um das Gelingen des Auszugs damit an den Tag legend.

Schwer zu deuten ist der in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts beliebte Gang weniger Israeliten nach einer Stadt oder Burg mit offenem Tor. Moses ist nicht dabei; es würden ihn die Hörner verraten, die ihm vermöge eines Anachronismus gewöhnlich schon im Exodus beigelegt werden.

Die Gesetzestafeln empfängt er von Jehovah, der sie ihm stehend übergibt, in der einst der Mutter Ludwigs des Heiligen gehörenden Vulgata (Paris, Bibl. Nat. lat. 14397).[1] Nur zweimal fand ich die Niederlegung der Tafeln auf dem Altar.

Alle bisher angeführten Initialen bringen Vorgänge, die inhaltlich nichts mit der Miniatur des Vat. lat. 36 zu tun haben. Möglicherweise liegt der Gedanke, Moses als Lehrer des Volkes darzustellen, auch dem Bilde des Magisters Alexander zugrunde (Paris, Bibl. Nat. lat. 11930). Moses steht hier einigen Leuten gegenüber; es fehlt aber jegliche ikonographische Beziehung zur Manfredbibel.

[1] Mit geringer Veränderung im Nebensächlichen bringen Clm. 1131S und Stuttgart, Cod. bibl. quart. 19 die nämliche Szene. Dramatischer faßt Paris, Bibl. Nat. lat. 16719 den Vorgang auf.

In erstaunlicher Fülle treten solche in italienischen Bibeln von dem Zeitpunkt an zutage, wo man anfängt, nach nordischem Vorbild jeden Buchanfang mit einem auf den Text bezüglichen Initialbilde auszustatten. Wie bekannt, ist dies erheblich später als im Norden der Fall. Hier ist nicht der Ort, auf die Eigenart dieser Handschriften einzugehen. Im allgemeinen dürfte die Ansicht Dvoracks zutreffen, daß sich nordischer und byzantinischer Einfluß kreuzen. Auf die Exodus-Initialen hat ersterer ganz selten eingewirkt. Ob die Szene, auf die es hier ankommt: links sitzt ein bärtiger Mann, der, nach der Handbewegung zu schließen, mit einigen ihm gegenüber stehenden Personen spricht, auf eine byzantinische Komposition zurückgeht, mag dahin gestellt bleiben. Sie wurde von verschiedenen italienischen Schulen aufgenommen und herrscht ganz ausschließlich in einer bolognesischen Handschriftengruppe des ausgehenden XIII. Jahrhunderts.

Da die Manfredbibel etwas älter ist, als die frühesten italienischen Vulgaten der neuen Richtung, welche die alte Bibel großen Formats nach und nach verdrängte, so bleibt die Frage nach dem Ursprung unseres typisch italienischen Exodus-Bildes eine offene. Vermuten möchte ich, daß die Komposition aus einer älteren Bibel großen Formats übernommen wurde, allerdings enthalten alle mir bekannten Exemplare nichts derartiges.

39 v. Leviticus.

Moses, stehend nach rechts gewandt, erhebt die Hände, zu ihm neigt sich Gott aus dem Himmelssegment herab. Beide Figuren umschließt ein mit einer Kuppel bekrönter Rundbogen, der auf schräg anlaufenden Gesimsen zweistöckiger Häuser ruht. Zackige Schollen bezeichnen den Erdboden. Verwandte Darstellungen kommen in verschiedenen Schulen vor, doch ist im Norden um diese Zeit eine Opferszene gebräuchlicher.

50 v. Numeri.

Moses nimmt die gleiche Stellung ein wie im Leviticus; rechts von ihm, durch einen Baum getrennt, stehen drei Personen. Wiederum neigt sich Gott von oben herab. Auf der rechten Bildseite reichen die zackigen Erdschollen den Figuren bis an die Hüften. Der ganze Vorgang ist von einem Rechteck umschlossen. Lang- und Querstrich des L bilden zwei Seiten desselben.

58 v. Illustration zu Num. XVII (Vom blühenden Stab Aarons).

Das von einer schmalen Leiste eingefaßte Bild (Tafel IV) füllt fast die ganze Seite. Oben, etwas rechts von der Mitte, sieht aus schwerem Wolkengefüge Jehovah hervor. Die Rechte erhebt er zum Sprechen, in der Linken hält er eine Tafel mit den Worten: „Moises dabo tibi“ (nach Ex. XXIV, 12). Von links unten geht Moses

einer Gruppe von elf Männern entgegen, indem er die Hände nach ihnen ausstreckt. Ihm gegenüber erheben zwei Jünglinge die rechte Hand, während die anderen Männer zumeist in lebhaftem Erstaunen den Blick in die Höhe wenden. Zwischen Moses und dem Volke entwächst dem Boden eine mannshohe Staude mit wechselständig angesetzten dreilappigen Blättern (der blühende Stab Aarons?). Am linken Bildrand steht ein Baum, aus dessen Stamm zwei verschiedenartige Kronen hervorgehen; die untere füllt eine Menge sorgfältig eingezeichneter Blätter, aus ihr erhebt sich nochmals ein Stamm, den eine rundliche, im einzelnen nicht ausgeführte Baumkrone überdacht. Der Bildgrund ist farblos. Obgleich die Körperproportionen andere sind als bei den Initialbildern — besonders die Gestalt Mosis ist stark in die Länge gezogen —, kann doch kein Zweifel obwalten, daß dieses Blatt dem Meister der übrigen Bibelillustrationen angehört; die Kopftypen und das Inkarnat beweisen es auf das klarste. Es ist rätselhaft, was den Maler bewogen haben mag, an dieser ganz ungewöhnlichen Stelle das Bild einzufügen, in dem sich ersichtlich Vorstellungen aus Ex. XXIV (Verleihung der Gesetzestafeln) mit solchen aus Num. XVII verbinden.

66 v. Deuteronomium.

Ein Baum mit buschiger Krone trennt den links stehenden Moses von vier Personen, die an die Israeliten des Exodus erinnern; wie dort trägt Moses eine niedrige runde Kappe. Er nimmt hier wohl Abschied vom Volke. Sonst sieht man meist Moses und Aaron, wie sie die Gesetztafeln in die Bundeslade legen, oder ersterer schlägt Wasser aus dem Boden (Felsen).

81 r. Josua.

Zu dem greisen, links stehenden Helden neigt sich Gott mit sprechender Handbewegung aus der Wolke herab. Gewöhnlich wird Josua als Jüngling aufgefaßt. Eine andere, besonders in Bologna gebräuchliche Komposition zeigt den toten Moses, den das Volk betrauert, während Josua, der am Fußende des Leichnams steht, Gottes Weisungen entgegen nimmt.

91 r. Judicum.

Etwa 12 den verschiedenen Lebensaltern angehörende Personen blicken in die Höhe, von wo der Herr herab schaut. Seine Rechte streckt er sprechend aus, in der Linken hält er, wie gewöhnlich, die Schriftrolle.

101 r. Ruth.

Im oberen Felde schreitet Abimelech von links nach rechts; Haupt- und Barthaar sind die eines alten Mannes, trotzdem trägt er den kurzen Jünglingswams. An dem über die Schulter gelegten Wanderstabe hängt ein Tuch. Unten steht Naemi mit ihren kleinen Söhnen; dem einen legt sie die Hand auf das Haupt,

den anderen streichelt sie am Kinn. Als Matrone trägt sie einen Pelzhut über dem Gebände. Wahrscheinlich kam diese Darstellung im frühen XIII. Jahrhundert in Frankreich auf, mit geringen Abwandlungen verbreitete sie sich von dort über das ganze Abendland, wobei die nordischen Buchmaler Abimelech als Jüngling auffassen, während er in Italien, wo die gleichartige Szene erst nach 1260 vorkommt, fast immer bärtig erscheint.

102 v. Vorrede.

Ein junger Mann sitzt auf einem Schemel, mit beiden Händen hält er ein großes Buch.

103 v. Regum I.

„Incipit samuhel liber primus" lautet die Überschrift dieses Buches. Darnach sollte man erwarten, daß die gewöhnliche Zählung zugunsten einer Einteilung in zwei Bücher Samuelis und zwei der Könige abgeändert werde, es heißt jedoch am Ende des ersten Buches: „Explicit liber regum primus" und weiterhin wird bis zu vier Büchern der Könige gezählt.[1]

Das Eingangsbildchen (Tafel V) gehört zu den interessantesten der ganzen Folge. Helkana hat sich zwischen seinen zwei Weibern auf einer Bank niedergelassen; jede der beiden Frauen legt eine Hand auf des Gatten Schulter, die andere hält sie vor die Brust. Helkana breitet die Arme seitlich weit aus. Samuels Mutter sitzt zur Linken des Gemahls, ihre Haare ziert eine sonst nur den Jungfrauen zukommende Perlenschnur, was vermutlich ihre anfängliche Unfruchtbarkeit symbolisch ausdrückt. Die Rivalin trägt die Kopfbedeckung der Matronen (vgl. Naemi im Buche Ruth und Hiobs Weib).

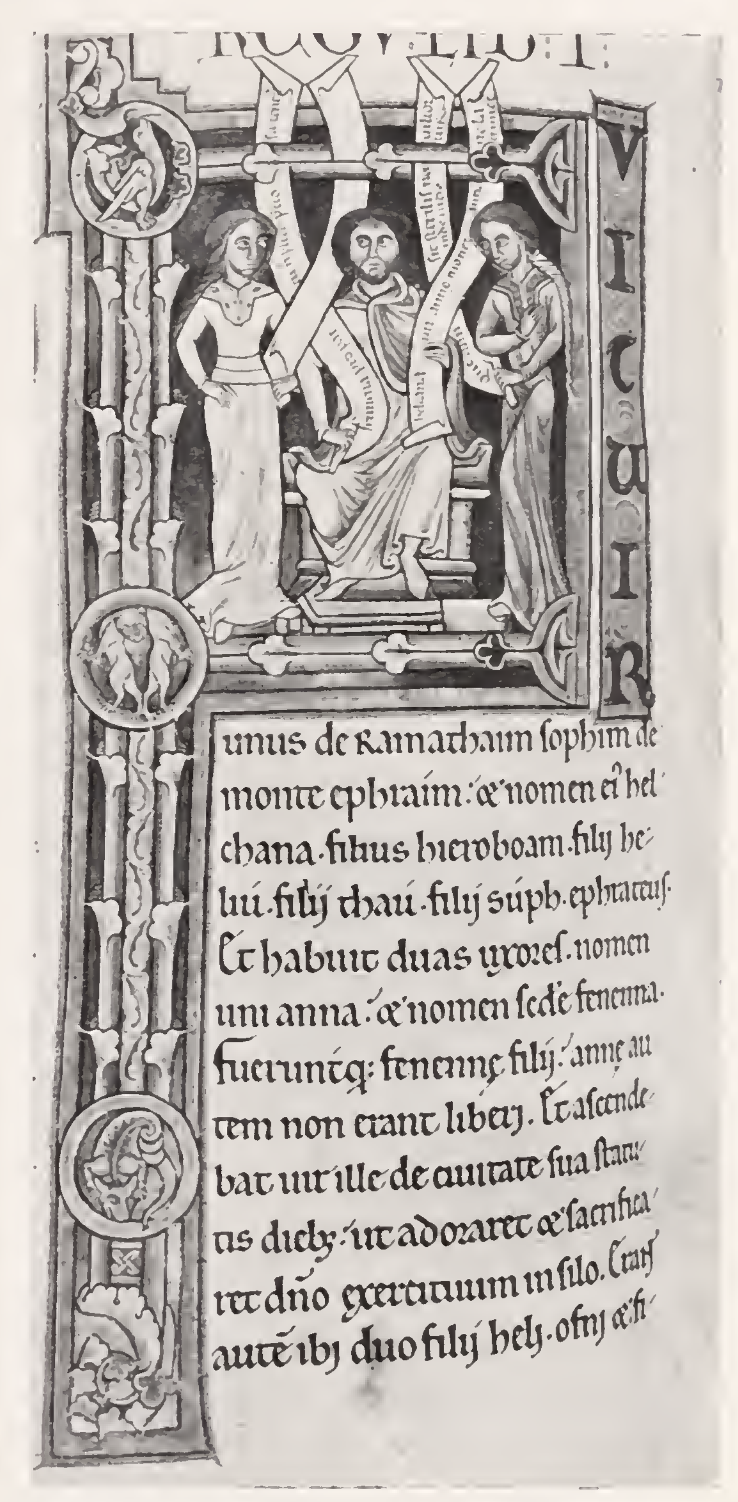


Abbildung 2. Helkana und seine Frauen. Illustration der Bibel in Paris, Bibl. Ste. Geneviève. Nr. 8.

Dem Bilde liegt ein Motiv zugrunde, das schon im XII. Jahrhundert der englischen Buchmalerei bekannt war. In dem aus dem Anfang dieses Jahrhunderts stammenden Bibelfragment im Britischen Museum (I C. VII) umschließen Arkaden-

[1] Im XII. Jahrhundert und im Anfang des XIII. ist die Überschrift: Liber primus Samuel keine ungewöhnliche. Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts fällt sie als veraltet auf.

bögen die einzelnen Figuren, Helkana wendet sich nach links zur Mutter Samuels, rechts von ihm hält die andere Frau zwei Kinder auf dem Schoße. Die sehr mangelhafte Zeichnung läßt es ungewiß, ob die Figuren sitzen oder stehen, ersteres ist das wahrscheinlichere. Über ein halbes Jahrhundert später (kurz vor 1200) bringen die mehrgenannten englischen Bibeln in Paris, Ste. Geneviève Nr. 8 (Abb. 2) und Bibl. Nat. lat. 11534 ebenfalls Helkana inmitten seiner Frauen. Er allein sitzt, die Frauen stehen zu beiden Seiten.[1] Manfreds Bibel knüpft, wahrscheinlich unter Benutzung einer Vorlage, die das alte Motiv dahin abgewandelt hat, daß alle drei Figuren sitzen, an diese Tradition an. Ein Mittelglied war sicher vorhanden, es lehrt dies die entsprechende Initiale der Vulgata im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge (Mc. Clean Nr. 11). Hier sitzen die drei Gestalten ebenfalls. Nur der Redegestus des Mannes bedeutet einen wesentlichen Unterschied.

Sonst ging man im frühen XIII. Jahrhundert, wohl hier und da unter Anpassung an den Zeitgeschmack, auf ältere Darstellungen zurück; Magister Alexander z. B. (Paris, Bibl. Nat. lat. 11930) bringt die Opfermahlzeit des Helkana, zumeist aber wählt man Begebenheiten, die früher noch nicht behandelt worden waren. An erster Stelle ist der Verlust der Bundeslade zu nennen. Die typische Komposition: ein Jüngling schleppt die Lade hinweg, während ein anderer seinen Gegner am Haupthaar faßt, um ihm mit dem gezückten Schwerte den Kopf abzuhauen, findet man regelmäßig in den mit der Bibel der Königin Blanca von Kastilien (Paris, Bibl. Nat. lat. 14397) in engerem oder weiterem Zusammenhang stehenden Vulgaten, sie ist demnach wahrscheinlich französischen Ursprungs. Ob diese Szene auch außerhalb Frankreichs vorkommt, ist ungewiß, die wenigen mir bekannten Bibeln dieser Zeit von sicher englischer Provenienz bringen zu Reg. I die Salbung eines Knaben (Saul oder David).

Vor 1250 tritt ein Umschwung ein, von jetzt an erscheint fast immer Helkana mit einer oder mit zwei Frauen in anbetender Stellung.[2] In der Regel befindet sich rechts ein Altar, den manchmal ein Tabernakel überdacht. Vermutlich in Frankreich erfunden, wird diese Darstellung unter Abwandlung im nebensächlichen

[1] Von sonstigen Darstellungen zu Reg. I vor 1200 seien kurz erwähnt: Britisches Museum, Add. 28106 (Bibel aus Stablo), Opfermahl des Helkana und Gebet der Hanna. — Cambridge, Corpus Christi Coll. Nr. 2. Ganzseitiges bemaltes Blatt, oben teilt Helkana beiden Frauen Kleider aus, unten betet Hanna vor Eli, daneben Geburt Samuels. — Brit. Museum, Add. 14788 (flämisch, datiert 1148), David erschlägt Goliath mit dem Schwert. — Paris, Bibl. Nat. lat. 16743—6, Hanna betet kniend vor Eli. — Winchester, Erzbischöfliche Bibliothek, Helkanas Mahlzeit.

[2] Die Bibel Paris, Bibl. Nat. lat. 248, die dem König Philipp dem Schönen gehört haben soll, und einige ihr verwandte Codices, z. B. Paris, Bibl. Nat. lat. 19 und lat. 59, zeigen einen gekrönten Mann und eine gekrönte Frau vor dem Tabernakel in anbetender Stellung; vergl. auch die von Robert de Billyng geschriebene Bibel von 1327 (Paris, Bibl. Nat. lat. 11935). Helkana und Hanna, die nur gemeint sein können, gebühren keine Kronen, sie erhalten solche entweder aus Unachtsamkeit des Miniators, oder es liegt eine Verschmelzung zweier Gedanken vor. Dargestellt ward zwar das betende Ehepaar, die Kronen aber entlieh man möglicherweise den Königen Saul und David. Diese beiden sieht man zu Anfang von Reg. I auf einem Initialbild vereint in der oberital. Vulgata des Fitzwilliam Museums Mc. Clean 20. Es erscheint nicht unmöglich, daß eine derartige Darstellung auch einmal in einer französischen Bibel vorkam.

bald Gemeingut des ganzen Abendlandes. Die oberitalienischen Buchmaler fügen den charakteristischen Zug bei, daß die zweite Frau das Gesicht vom Heiligtum abwendet. Nur sporadisch haben in Italien ältere Reminiszenzen nachgewirkt, so sehen wir in der Bibel des Guido in La Cava, Helkana die Brote austeilen und in Vat. Pal. lat. 13 David einen Löwen erschlagen, wobei Guido offenbar einem nordischen Vorbilde folgt, während der Kampf mit dem Löwen sowohl in französischen, wie von diesen unabhängigen italienischen Werken des XII. Jahrhunderts zu belegen ist; vergl. die französische Bibel in Moulins und die italienische in Montalcino. Ganz fremd war und blieb der italienischen Kunst die in der Bibel Manfreds erzählte Begebenheit.

117 r. Regum II.

Dem thronenden David naht sich von rechts her ein im Vorwärtsschreiten begriffener Jüngling, der nur mit einem kurzen, vor der Brust weit offenstehendem Rock bekleidet ist. Seine rechte Hand berührt beinahe die des Königs, so lebhaft scheint die Unterhaltung geführt zu werden. Die Wahl des Vorgangs entspricht einer weitverbreiteten französisch-englischen Redaktion, die gewöhnlich noch durch die Enthauptung des Boten erweitert wird. Die älteren englischen Prachtbibeln geben dem Boten die Krone Sauls in die Hand. Eine diesen verwandte Vulgata (Paris, Bibl. Nat. lat. 16745) erzählt die Übergabe der Krone und die Hinrichtung des Überbringers in kontinuierender Darstellung. Andere Handschriften nordischer Provenienz bringen den Selbstmord Sauls mittels des Schwertes. Von den italienischen Miniatoren folgen nur wenige dem nordischen Schema; die gewöhnliche Darstellung ist, wie Saul nach dem lügenhaften Berichte des Boten in eine Lanze fällt, wobei ein Knappe die Hand auf Sauls blutbefleckten Rücken legt.

128 v. Regum III.

Abisag von Sunem und der alternde David ruhen auf dem Lager unter einer Decke; sie umarmt ihn, der frierende König ist noch in eine zweite Decke gehüllt. Die Gestalten sind bekleidet, David trägt eine Krone auf dem Haupte, Abisag eine Perlenschnur. Oben hängt ein zurückgezogener Vorhang an einer Stange. Der Querstrich des uncialen E läuft hinter der Jungfrau durch, überschneidet aber das Lager Davids.

Die gleiche Bibelstelle wie hier wurde in allen Ländern gern zur Illustration gewählt, dabei aber meistens, nach französischem Vorbilde, der Moment festgehalten, in welchem Abisag David zugesellt wird, wobei ein oder mehrere Jünglinge sie sanft anfassen, oder ihr auch wohl das Obergewand ausziehen. Das ohne Gefolge auf dem Lager liegende Paar kommt wahrscheinlich nur in Italien vor. Ganz ähnlich finden wir es schon in der großen Bibel von Montalcino (XII. Jahrhundert)

und in der mit unserer Handschrift etwa gleichzeitigen Bibel in München Clm. 21261, die in Oberitalien entstanden sein dürfte.

141 v. Regum IV.

Links sitzt ein König in Dreiviertelansicht auf einer Bank, mit nach orientalischer Art untergezogenen, wegen eines Zeichenfehlers wie abgeschnitten aussehenden Unterschenkeln. Die Bewegung der Hände verrät Erstaunen über den Sturz des Ochosias, der aus dem zweiten Stocke eines turmartigen Gebäudes kopfüber herabfällt. Ein Fuß ragt noch in die leere Fensteröffnung hinein; die Krone kommt seitwärts vom Haupte vor den zuschauenden König zu liegen, der vermutlich seinen Nachfolger darstellt. Der Fall des Ochosias bleibt seit dem frühen XIII. Jahrhundert das beliebteste Illustrationsthema zu Reg. IV. Aus dem XII. Jahrhundert kenne ich nur ein Beispiel, nämlich in der Bibel von Ste. Bénigne, Dijon Nr. 2. Daneben hält sich noch, besonders in Italien und in Deutschland, die aus früherer Zeit übernommene Himmelfahrt Eliä; seltener sieht man den kranken Ochosias auf seinem Schmerzenslager.[1]

155 r. Paralipomenon I. (Tafel VI.)

Adam liegt schlafend, ganz nackt, auf grünlichen Erdschollen, seine Haupt- und Barthaare kennzeichnen ihn als Greis. Breite Licht- und Schattenmassen verleihen dem verhältnismäßig wohlproportionierten Körper eine gute plastische Rundung und kräftige Konturen bewirken, daß sich die Gestalt deutlich von der Umgebung abhebt.

In der Mitte der Bildfläche wächst hinter Adam eine Staude hervor, die sich bald in zwei Hauptranken teilt, welche wiederum in je zwei in Blattwerk endigende Spiralen, in denen vier Halbfiguren Platz finden, auseinander gehen. Obgleich der Schläfer in völliger Nacktheit ausruht, was bei Jesse in ähnlicher Stellung nie der Fall ist, erinnert doch dieser alttestamentliche Stammbaum lebhaft an so manchen neutestamentlichen zu Anfang des Matthäus-Evangeliums.

Das Paralipomena I einleitende Bild ist sonst anders geartet. In der Regel füllen stehende oder sitzende Männer die Initiale; seltener begegnet man an dieser Stelle nach dem Vorbilde der Bibel des hl. Stephan (Dijon 9 bis, datiert 1109) der Erschaffung Adams, wobei dieser auf einem Erdhügel, halb sitzend, halb liegend, zu ruhen pflegt.[2]

Beide Auffassungen gehen im 12.—14. Jahrhundert nebeneinander her. Die

[1] Bei ganz wenigen Initialbildern bleibt es ungewiß, ob Elias vor dem zu Bette liegenden Ochosias, oder Isaias vor dem kranken Ezechias steht. Die hierher gehörige Komposition in der Vulgata, welche in Hiersemanns Katalog 330 vom Jahre 1906 die Nummer 27 trägt, könnte recht wohl auf ein sehr altes Vorbild zurückgehen. Man vergleiche das bekannte Fresko in Sta. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum.

[2] Vergl. Hannover, Stadtbibl. I. I. Paris, Bibl. Nat. lat. 27 und lat. 11539—42.

aus dem 12. Jahrhundert stammenden Bibeln zu Moulins und Dijon Nr. 2 (von Ste. Bénigne) veranschaulichen die Ahnenreihe durch Abwandlung der in den Weltgerichtsbildern so häufig vorkommenden Abrahamsgestalt mit den Kindern (Seelen) im Schoße. Eine Erinnerung an diese Szenen mag in den bolognesischen Bibeln von 1300 nachklingen, wo regelmäßig eine bärtige nimbierte Halbfigur die anderen um vieles überragt. Vereinzelt steht ein Stammbaum nach Art des Stammbaumes Jesse in der englischen Vulgata des Britischen Museums Burney 3 (datierbar 1224—53).

166 r. Paralipomenon II.

Gott neigt sich vom Himmel herab zu Salomo, der mit Gefolge vor einem Gebäude kniet. Gewöhnlich wird diesem Buche der vor einem Altare betende oder ein Opfertier haltende König vorangestellt.

180 v. Oratio am Schlusse der Paralipomena.

Gott spricht zu dem knieenden König David.

Das Psalterium

steht an ungewohnter Stelle, nämlich zwischen Paralipomena II und Parabolae, seine Einteilung folgt bis Psalm 109 (Dixit dominus) der in Frankreich und Italien herkömmlichen Achtteilung[1] und zeichnet dann außerdem noch die Psalmen 114 und 143 durch Bilderinitialen aus.

181 r. Ps. 1. (Tafel VII.) David belehrt einen etwas tiefer als er selbst sitzenden jungen Mann.

184 v. Ps. 26. Ein sitzender Jüngling deutet auf sein linkes Auge.

187 r. Ps. 38. Die Miniatur gleicht der vorhergehenden, doch mit dem Unterschiede, daß der Jüngling auf seine weithervorgestreckte Zunge weist.

189 r. Ps. 52. Der Narr schreitet nach rechts und blickt dabei nach oben, wohin er mit dem Zeigefinger der linken Hand deutet, um seinen Zweifel an dem Dasein Gottes auszudrücken. Mit der rechten Hand hält er eine Keule hinter sich, sein Haupt bedeckt eine weiße Krone, offenbar als Sinnbild der Selbstüberhebung.

191 v. Ps. 68. Gott neigt sich herab zu einer jugendlichen Gestalt, die bis an die Brust im Wasser steht und die Hände nach Rettung verlangend ausbreitet.

194 v. Ps. 80. David, der im Sitzen ein Bein über das andere schlägt, fordert zwei Personen zum Musizieren auf. Der ihm zunächst stehende Jüngling stößt ins Horn, ein andrer spielt auf der Laute.

197 r. Ps. 97. Drei Kleriker stehen vor einem Pulte, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Dieses ergreift der dem Pulte zunächst stehende Geistliche, ein anderer öffnet den Mund zum Singen.

[1] Goldschmidt, der Albanipsalter in Hildesheim. Berlin 1895.

199 v. Ps. 109. David spielt die Harfe. Hier wäre Christus thronend oder ein Dreieinigkeitsbild zu erwarten gewesen.

200 r. Ps. 114. Eine betende jugendliche Halbfigur.

204 r. Ps. 143. Der Kampf Davids gegen Goliath, woraut die Überschrift dieses Psalms ausdrücklich Bezug nimmt.

Von der allgemeinen Tradition weichen merklich ab Psalm I, dessen Anfangs-buchstaben gewöhnlich mit dem Harfe spielenden David gefüllt wird; zuweilen erscheint außerdem die Halbfigur Gottes und öfters auch der Kampf Davids mit Goliath, letzterer Vorgang spielt sich dann im unteren Bogen des B ab. Italienische Bibeln bringen ihn auch auf der unteren Randleiste. Unwesentliche Abwandlungen erleiden die übrigen Psalmanfänge, so Ps. 26 und 38, wo ein Jüngling mit Juden-kappe, unter Wahrung des hergebrachten Gestus, die Stelle Davids einnimmt.

205 r. Vorwort zu den Parabolae.

Den Schriftsatz flankiert die etwas in die Länge gezogene Gestalt eines im vollen Ornat, mit Mitra und Pallium, dastehenden Kirchenfürsten.

205 r. Parabolae.

Auf einer niedrigen Bank sitzt Salomo, er zeigt mit dem rechten Zeigefinger auf einen schreibenden Knaben. Die Lehrszene ist althergebracht, gewöhnlich be-droht dabei der Lehrende den Knaben mit der Rute, oder schlägt ihn auf den ent-blößten Rücken.

212 v. Ecclesiastes.

Salomo thront allein, das Szepter faßt er am oberen Ende und läßt das untere auf dem Sessel aufstehen.

215 v. Canticum Canticorum.

Wiederum erscheint eine gekrönte sitzende Gestalt, diesmal in Dreiviertel-ansicht; ihre etwas nach der Seite erhobenen Hände drücken sehnsüchtiges Ver-langen aus.

217 r. Liber Sapientiae.

Salomo hält in der Rechten ein Schwert, mit der linken Hand deutet er nach oben. Der niedrige lehnenlose Sessel ist, wie in den vorhergehenden Büchern, ganz einfach geformt.

222 v. Ecclesiasticus.

Auf einem Sessel mit Rückenlehne und durchbrochener Seitenlehne sitzt ein junger Mann, der den Blick und die etwas erhobenen Hände nach dem Himmel richtet; diesen stellt ein Ausschnitt von zwei ausgezackten, konzentrischen Wolken-kreisen vor. Die Figur ist etwas von der Seite gesehen, was eine perspektivische Ansicht des Sessels und des Lesepultes bedingt. Die Lösung dieser Aufgabe ging über das Können des Illustrators hinaus. Die Miniaturen des Ecclesiastes bis

Ecclesiaticus sind einfacher gehalten, als in anderen Bibeln, sie greifen auf keine bekannten Vorbilder zurück.

237 v. Vorwort zu Hiob.

Ein am Lesepult sitzender Mönch.

238. Job.

Vor Hiobs Hause, das nur im Ausschnitt gegeben ist, sitzt der Dulder, seinen Oberkörper verunstalten viele Blutflecken, das Haupt bedeckt ein nach orientalischer Weise geschlungenes blaues Tuch.

247 r. Vorwort zu Tobias.

Initiale wie zum Prologus Job.

247 v. Tobias. (Tafel VIII.)

Der Alte legt einen in Leinwand gehüllten Leichnam in einen Sarkophag. Fast immer wird eine andere Begebenheit, entweder die Aussendung des jungen Tobias, oder nach Mitte des XIII. Jahrhunderts noch häufiger das von der Schwalbe angerichtete Unglück erzählt. Das Barmherzigkeitswerk der Totenbestattung entstammt vermutlich nicht dem nordischen Kunstkreise; es ist mir unter einer großen Zahl auf Tobias bezüglicher Miniaturen sonst nur ein einziges Mal entgegengetreten, und zwar merkwürdigerweise in der, sowohl was Gesichtstypen, als auch Architekturformen und Gewandung betrifft, stark byzantinisierenden Bible historiée der Pariser Arsenalbibliothek (Nr. 5211), einem in französischer Sprache geschriebenen Prachtkodex, der wenig mit dem französischen Miniaturenstil gemein hat und vielleicht in dem von Franzosen beherrschten Teile des Orients entstanden sein dürfte.[1] (Abb. 3). Dem Initialbilde der Bible historiée geht eine ganzseitige Bildfolge aus der Geschichte des Tobias voran. Die Übereinstimmung der Bestattungsszenen ist, wenn man von der Kannellierung des Sarkophags in Vat. lat. 36 und der Verschiedenheit des Gewandstiles absieht, die denkbar größte. Man vergleiche nur die Kopf- und Armhaltung, die Silhouette von Kopf, Hals und Schulter und die Art, wie der Buchstabe auf der linken Seite die Gestalten überschneidet. Da an eine direkte Beeinflussung nicht zu denken ist — die Handschriften sind ungefähr gleichaltrig —, so muß eine gemeinsame Vorlage zugrunde liegen.



Abbildung 3. Illustration zu Tobias in der Bible historiée in Paris, Arsenalbibl. Nr. 5211.

[1] Einer verwandten Handschriftengruppe gehören die in französischer Sprache abgefaßten illustrierten Weltchroniken Dijon 323 und Brit. Mus. Add. 15268 an. Bei letzterer sind in der Umrahmung des Genesis-Blattes orientalische Motive verwendet.

251 r. Judith.

Judith steht vor dem Bette des Holofernes; sie schneidet ihm mit dem Schwerte von vorne den Hals durch. Den Blick richtet sie, die linke Hand erhebend, aufwärts zu Gott, dessen Kopf rechts oben sichtbar wird. Hinter Judith steht ihre Magd. Ähnliche Darstellungen trifft man ziemlich häufig.

256 r. Esther.

Ein thronender König.

260 v. U der Vorrede.

Ein sitzender König mit erhobener Rechten und übergeschlagenem Bein.

261 r. Esdrae I.

Fast wie die Miniatur zu Hester.

264 v. Neemias.

Ein hinweisender Jüngling.

267 r. Esdrae II.

Ein hinweisender Greis.

Die Propheten.

270 r. Vorwort zu Isaias. Ein Mönch sitzt am Pult.

270 v. Isaias, ein Greis mit bis auf die Schultern herabfallenden Haaren, steht vor einem turmartigen dreistöckigen Gebäude, das er selbst weit überragt.

289 v. Vorrede zu Jeremias. Ein schreitender Greis mit erhobener Rechten.

290 r. Jeremias hält stehend ein Spruchband, seine Gesichtszüge ähneln denen des Ysaias.

312 r. Lamentationes (Threni). Jeremias gibt, vor einer Stadt sitzend, seiner Trauer dadurch Ausdruck, daß er die linke Hand an das Gesicht hält.[1]

314 v. Ezechiel ist stehend in Seitenansicht gegeben, er hält ein Spruchband.

335 v. Prolog zu Daniel mit Halbfigur des greisen Propheten.

336 r. Daniel als Greis spricht zum Volke. Er wird sonst fast immer als Jüngling dargestellt. Die vier großen Propheten fallen vollständig aus dem Rahmen der nordischen Tradition heraus; an Stelle der auf ihr legendäres Martyrium oder auf ihre Visionen bezüglichen Szenen bringt der Illustrator nur ganz allgemein gehaltene Prophetengestalten. Ein gleiches geschieht auch in den frühesten, von Frankreich beeinflußten italienischen Bibeln, die etwa um dieselbe Zeit enstanden.

344 v. Vorwort zu den kleinen Propheten. Brustbild des Osea.

344 v. Osea blickt nach dem aus den Wolken schauenden Kopfe Gottes.

347 v. I der Vorrede zu Joel als stehender Bischof.

[1] Auf die Threni müßte eigentlich das Buch Baruch folgen. Merkwürdigerweise steht es hinter der Apokalypse (fol. 495 r). Eingeleitet wird es nur von einer unfigürlichen Initiale. — Ausnahmsweise ist hier am unteren Seitenrande die Anweisung für die Maler erhalten: Jeremias senex propheta indutus cum cilicio.

347 v. Joel ist fast identisch mit Osea.

348 v. Vorrede zu Amos. Brustbild eines Geistlichen.

349 r. Amos steht in Mantel und Kapuze gehüllt vor zwei Schafen, die ihm als einem Hirten gewöhnlich beigesellt werden. Rechts oben der Kopf Gottes.

351 r. Vorrede zu Abdias. Brustbild eines Geistlichen.

351 r. Abdias blickt schreitend nach der aus dem Himmel ragenden Hand des Herrn.

351 v. Vorrede zu Jonas. Als J der jugendliche Jonas in kurzem Rock und Mantel.

351 v. Jonas entwindet sich im unteren Bildfelde dem Rachen des Fisches; der ganze Oberkörper ist bereits frei, die Arme sind nach vorwärts ausgestreckt. Dem Hilfesuchenden neigt sich Gott von oben entgegen.

352 v. Micheas stehend mit vorgestreckten Händen, in der Höhe wird die Hand Gottes sichtbar.

354 r. N der Vorrede zu Naum mit Halbfigur eines tonsurierten Geistlichen.

354 r. Naum sitzt auf einem gepolsterten Stuhle und weist mit beiden Händen nach oben.

355 r. A der Vorrede zu Habakuk mit Brustbild des greisen Propheten.

355 r. Habakuk deutet in die Höhe.

356 r. Vorrede zu Sophonias. Brustbild eines tonsurierten Geistlichen.

356 r. Sophonias blickt nach dem Kopfe Gottes.

357 r. Vorrede zu Haggaeus. Initialbild wie zur Vorrede zu Sophonias.

357 r. Haggaeus steht als Freifigur auf einem kleinen Raubtiere.

357 v. Zacharias (Tafel IX) blickt sich um zu Gott, der sich sprechend zu ihm herabneigt.

361 v. Malachias sieht in die Höhe.

Die kleinen Propheten sind mit Ausnahme des jugendlichen Jonas und des Amos, der die mittleren Mannesjahre noch nicht überschritten hat, als Greise mit herabfallenden langen weißen Haaren dargestellt; ihr Haupt umgibt nur da ein Nimbus, wo die Figur nicht auf Goldgrund steht. Auch diejenigen Propheten, für die sich in Frankreich bereits feststehende Darstellungsmotive herausgebildet hatten, treten nur als Einzelfiguren auf.

362 v. Machabaeorum I.

Ein sitzender König streckt die Rechte aus.

375 v. Machabaeorum II.

Eine Reiterschlacht. Man könnte sie eher bei Machabaeorum I erwarten, da vor diesem Buche zuweilen der Kampf Alexanders des Großen gegen Darius gebracht wird.

385 r. Vorrede des Hieronymus zu den vier Evangelien.

Sitzender und schreibender Geistlicher.

Die Evangelien.

386 r. Matthäus. Der untere rechteckige Teil des Initialkerns ist in zwei Felder zerlegt, in dem unteren ruht Jesse, darüber sitzt der jugendliche geflügelte Evangelist am Schreibpult. Die schmalen Bänder, welche das Rechteck einfassen, kreuzen sich an der linken Ecke und bilden im Langstrich, bevor sie ganz oben in Laubranken auslaufen, drei spitze Ellipsen, in denen ein König, eine gekrönte Frau und zu oberst Christus Platz finden.

Der Stammbaum Christi leitet gewöhnlich das Matthäusevangelium ein, es sprießt dabei der Stamm oder die Ranke aus Jesses Seite hervor. Die Trennung durch den Evangelisten findet sich sonst nirgends.

399 v. Markus schreibt am Pult. Unter ihm hält ein geflügelter, nur zur Hälfte sichtbarer Löwe ein Spruchband in den Tatzen.

408 r. Vorrede zum Lukas-Evangelium. L mit geflügeltem Stier.

408 v. Lukas schreibt unter einem Baldachin, vor ihm kauert ein geflügelter Stier.

424 r. Johannes (Tafel X) wendet sich vom Pult zurück und blickt nach oben. Sein Symbol, ein langhalsiger Adler, sitzt unten am unteren Ende des Initialstammes, weit von ihm abgerückt.

Die Evangelisten sind sämtlich jugendlich, sie tragen die niedrige französische Judenkappe mit kleinem Zipfel. Über das eng anschließende Unterkleid ist ein weiterer Mantel gelegt.

Die Briefe des Apostels Paulus.

435 v. Vorrede des Hieronymus. Sitzender und schreibender Bischof.

437 r. Ad Romanos. — 442 v. Ad Corinthios I. — 447 v. Ad Corinthios II. — 451 r. Ad Galatas. — 453 r. Ad Ephesios. — 454 v. Ad Philippenses. — 455 v. Ad Colossenses. — 457 r. Ad Thessalonicenses I. — 458 r. Ad Thessalonicenses II. — 458 v. Ad Timotheum. — 460 r. Timotheum II. — 461 r. Ad Titum. — 462 r. Ad Philemonem. — 463 v. Ad Hebraeos.

Die künstlerische Bedeutung der Initialen der Paulusbriefe liegt lediglich im unfigürlichen Beiwerk, sie bieten, was das Figürliche betrifft, wenig Beachtungswertes, da keine Vorgänge aus des Apostels Leben zur Darstellung gelangen. Paulus sitzt allein auf niedrigem Sitz, meist trägt er sein Attribut, ein kurzes Schwert, das er bald nach oben gerichtet, bald mit der Spitze nach unten hält; selten erfaßt er eine Schriftrolle. Den Blick richtet er immer nach oben, von wo er Inspiration erwartet, die ihm einmal (beim Römerbriefe) durch die Hand Gottes zuteil wird. Der Kopftypus ist stark byzantinisierend.

466 v. Ep. beati Jacobi. (Tafel XII.)

Die Einzelgestalt, welche der Überlieferung folgend eine gewisse Ähnlichkeit

mit Christus aufweist (vergl. Tafel II), ist stehend gegeben. Die linke Hand hält eine Schriftrolle, die rechte sieht aus dem den Arm verhüllenden Mantel hervor. Dieses Motiv ist der byzantinischen Kunst sehr geläufig.

468 r. Ep. b. Petri I.

Der sitzende Petrus hält Spruchband und Schlüssel.

469 v. Ep. b. Petri II.

Ganz ähnlich wie im vorhergehenden Briefe, jedoch ohne Spruchband. Petri Haar kräuselt sich in kurze weißblaue Locken. Einfluß byzantinischer Typen ist bei ihm wie bei Paulus unverkennbar.

470 v. Ep. b. Johannis I.

Der jugendliche Apostel, der in Kleidung und Typus ganz dem Evangelisten gleicht, schreibt am Pult.

472 r. Ep. b. Johannis II ganz ähnlich wie I.

472 v. Ep. b. Johannis III, wie I. Epistel.

472 v. Epistola b. Judae.

Der bartlose Judas stehend im Anfangsbuchstaben seiner Epistel.

473 r. Vorrede des Hieronymus zur Apostelgeschichte.

Stehender Mönch am Pult.

473 v. Actus apostolorum.

Feuerzungen fallen auf die in doppelter Reihe hintereinander sitzenden Apostel. In der Mitte der vorderen Reihe befindet sich Petrus mit einem Schlüssel in der Hand, zu ihm wendet sich mit leichter Kopfdrehung ein Greis, der die Züge Pauli trägt. Die meisten Codices bringen an dieser Stelle die Himmelfahrt Christi.

488 r. Apocalypsis.

Eine Taube inspiriert den Schreiber, der wieder dem Evangelisten Johannes (fol. 424 r) gleicht.

Überblicken wir die besprochene Bilderreihe, so fällt eine Mischung verschiedenartiger Systeme auf. Die neuere französische Redaktion beeinflußte augenscheinlich verschiedene Darstellungen, so das Bild zu Ruth, mehrere Initialen des Psalteriums und die Evangelisten.

Dieser Richtung entspricht auch bis zu einem gewissen Grade das Zierwerk und die Tracht. Immerhin ist die Manfredbibel den guten französischen Arbeiten gegenüber zurückgeblieben; sie enthält noch, wenn auch umgebildet, längst aufgegebene ältere Motive, z. B. Reg. I, und bringt Einzelfiguren an vielen Stellen, wo sonst die Initialen szenisch ausgestaltet wurden; ich nenne nur Esdra, Hester und die wichtigeren Propheten. Es hat den Anschein, als ob dem Miniator keine ausreichende, einheitliche Vorlage zu Gebot stand, daß er vielmehr oft aus Erinnerungen schöpfte, die ihm bald aus dieser, bald aus jener Quelle zuflossen, zuweilen ihn auch gänz-

lich im Stiche ließen; im letzteren Falle war die Beschränkung auf Einzelfiguren natürlich.

Leicht möglich ist es, daß er einen Teil der Kompositionen einer jener kleinen, handwerksmäßig hergestellten nordfranzösischen Vulgaten entlehnte, die noch heute in vielen Exemplaren erhalten sind und sicherlich schon damals weit verbreitet waren. In ikonographischer Beziehung sind sie abhängig von besseren Werken, unterdrücken jedoch ganz willkürlich manche Szenen, die sie durch unfigürliche Initialen ersetzen. Gestützt wird meine Vermutung besonders durch die stilistische Beobachtung, daß nur geringe Werke, aber diese fast regelmäßig, die menschlichen Füße von der Einfassung des Buchstabens überschneiden lassen. In der Manfredbibel wird von diesem Notbehelf viel öfter Gebrauch gemacht, als man nach der Qualität der Miniaturen erwarten durfte. Für das rein Technische mögen bessere Handschriften anderer Art, etwa Psalterien, als Vorbilder gedient haben.

Es gibt noch heute in italienischen Bibliotheken genug in Frankreich geschriebene Vulgaten aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts, etwa der Art, wie die Vorlage des Miniators der Manfredbibel zu denken ist. Wir nennen:

Bologna, Bibl. dell' Università Nr. 298.

Neapel, Bibl. Reale VI A. III um 1250. Diese Bibel verrät stilistischen Zusammenhang mit der Vie de St. Denis von 1248 in Paris (Bibl. Nat. Nouv. Acqu. lat. 1098), ist jedoch geringer.

Perugia, Bibl. Comunale J. 99.

Siena, Bibl. Com. G. III, 23.

Bologna, Bibl. dell' Università Nr. 152. Diese Bibel gehörte dem Beatus Albertus de Sarteano († 1440), später befand sie sich im Besitze des Papstes Benedikt XIV.

Auf Grund weitgehender Übereinstimmung der die Paulinischen Briefe einleitenden Initialbilder sind wir berechtigt, diese Bologneser Bibel den etwas älteren: Dijon Nr. 4 (aus Cîteaux), Paris, Bibl. Nat. lat. 14397 (Bibel der Königin Blanche), und München, Clm. 11348, anzugliedern. Soweit mir bekannt, stattet in dieser Epoche keine andere Schule die Episteln Pauli ähnlich aus. Gewöhnlich, und zwar trifft dies für das ganze XIII. Jahrhundert zu, erscheint der Apostel entweder mit einer Schriftrolle bezw. einem Buche, oder er hält ein Schwert in der Hand, dessen Spitze, um zu große Einförmigkeit zu vermeiden, bald nach oben, bald nach unten gerichtet ist. Von den Begebenheiten aus des Apostels Leben wird allenfalls sein Sturz vom Pferde erzählt. Anders in den Handschriften, die sich der genannten Gruppe von Bibeln anschließen. Hier bringt jede Initiale einen ganz bestimmten Vorgang. Die Abweichungen im einzelnen sind unbedeutend und beruhen zuweilen auf bloßer Unaufmerksamkeit des kopierenden Miniators, so wäre z. B. die Stellung zweier Figuren vor dem Briefe an die Kolosser in Clm. 11348 wegen der Überschneidung durch

den Buchstaben vollkommen unverständlich, wenn nicht die entsprechenden Darstellungen in den anderen Codices zeigten, wie Moses die Gesetzestafeln vor Paulus auf die Erde wirft. Stellung und Bewegung der Figuren hat der Kopist ziemlich getreu nachgemalt. Die Tafeln aber ließ er, da er den Sinn der Szene nicht verstand, weg.

Das scheinbare Abschweifen vom Hauptthema mag der Umstand rechtfertigen, daß direkter Einfluß der zuletzt erwähnten Bibelgruppe auf eine süditalienische Vulgata klar vor Augen liegt. Die Klosterbibliothek in La Cava bewahrt eine illustrierte Bibel, deren Schreiber sich Guido nennt. An vielen Stellen angebrachte Wappenschilder verraten als einstigen Besitzer den Kanzler Robert des Weisen und Abt von La Cava, Philipp della Haya. Die Wappen sind so wenig organisch mit den Randverzierungen verbunden, daß sie nicht zum ursprünglichen Schmucke gehören können, außerdem sprechen stilistische Gründe für eine Entstehung der Miniaturen kurz vor 1300. Der größte Teil der Darstellungen hängt von der oberitalienischen Redaktion ab, nebenher macht sich französischer Einfluß stärker als sonst geltend. So schon zu Anfang in der Genesisinitiale. Am stärksten tritt er in den Illustrationen zu den Briefen Pauli hervor, wo die Übereinstimmung mit der Bibel des Beatus Albertus (Bologna 152) auffallend groß ist. Wir sehen hieraus, daß in Süditalien französische Codices von italienischen Buchmalern als Vorlagen benutzt wurden und gewinnen durch diese Tatsache einen weiteren Stützpunkt für die eben aufgestellte Hypothese von der Einwirkung des französischen Geschmackes auf die süditalienische Miniaturmalerei.

DRITTES KAPITEL.

DAS WIDMUNGSBILD.

Wenn wir das Widmungsbild in einem gesonderten Kapitel behandeln, so geschieht es mit Recht, denn seine stilistischen Beziehungen zu den übrigen Illustrationen der Manfredbibel sind nicht so enge wie die zu dem Falkenbuche, auf das wir gleich zu sprechen kommen. Überhaupt scheint es nicht recht in die Bibel zu gehören. Vergeblich fragt man nach dem Grunde, warum es den Erläuterungstext der hebräischen Worte unterbricht, anstatt am Anfange der Handschrift oder etwa hinter der Apokalypse oder ganz am Ende der Handschrift zu stehen. Den einzigen Vergleichspunkt bildet etwa das seltsame Bild im Text des Buches Numeri, dessen Einfügung ebenso rätselhaft ist. Steht das Widmungsbild auf einer zufällig frei gebliebenen Textseite? Sie ist durch Linien in Kolumnen geteilt wie die übrigen Textseiten des hebräischen Wörterverzeichnisses. Wurde es hineingemalt, als man die ursprüngliche Subscriptio ausradierte und die Widmung an Manfred hinzufügte? Aber warum wählte man dann diese versteckte Stelle? Und endlich, wie erklärt es sich, daß nicht der Maler der biblischen Bilder, sondern ersichtlich ein Künstler anderer Art, der ganz im Gegensatz zu der dort vorherrschenden traditionellen Malweise mit einem frischen Blick für die Wirklichkeit, für den wir außerhalb des Falkenbuches nur in der süditalischen Plastik Parallelen nachweisen können, an seine Aufgabe ging?

Kurzum, Fragen über Fragen drängen sich auf, und es erscheint unmöglich, allseitig befriedigende Antworten zu geben, wie wir auch nicht verhehlen wollen, daß das Widmungsbild selbst keineswegs in allen Einzelheiten befriedigend zu deuten ist. Der Gegenstand des Bildes ist zweifellos die Überreichung der Bibel, aber auf dem Bilde erscheinen nicht nur der Schreiber Johensis und der Fürst Manfred, sondern noch eine dritte Person, und es können Zweifel obwalten, welche von ihnen Manfred ist. Doch darüber mehr, wenn wir die Einzelheiten der Darstellung genau ins Auge gefaßt haben.

Wir schicken einige wenige Bemerkungen über die Technik des Bildes voraus. Ungleich den vorhergehenden Miniaturen ist es in leichten Lasurfarben gehalten.

Ein heller Lokalton, der bald mehr bald weniger ins Gelbliche oder Bräunliche geht, liegt auf den Ober= und Untergewändern der Hauptpersonen. Den Pelz=besatz hebt ein bläulicher Schatten hervor, sonst sind die Tiefen braungelb. Das Kleid des Schreibers ist hell mit blauem Schatten. Von den drei dargestellten Persönlichkeiten thront die vornehmste rechts auf einem Holzsessel, der, wie es im Mittelalter für den Herrscher Brauch, mit einem Kissen bedeckt ist.

Da die Gewandung völlig von der traditionellen Tracht biblischer Personen abweicht, vielmehr durchaus der Wirklichkeit nachgebildet zu sein scheint, geben wir eine genaue Beschreibung. Der Fürst trägt zunächst ein Untergewand, das kragenartig am Halse sichtbar wird, und dort nach Art eines Hemdes zugeknöpft ist. Zu diesem Untergewande gehören die langen Ärmel, die mit fünf Knöpfen besetzt sind. An jedem Oberarm sitzt eine viereckige, mehrfach geteilte Verzierung. Über diesem Untergewande trägt er das Obergewand, das bis auf die Füße herab=reicht. Es scheint zum Überziehen eingerichtet zu sein ohne Knopfverschluß.[1] Am Halse hat es einen kleinen Ausschnitt mit umgelegten Ecken, die in eine knopf=artige Verzierung ausgehen. Dieser Aufschlag ist rot mit weißem Rande. Ein breiter ornamentierter Streifen zieht sich quer über die Brust, und ähnliche Kreise sitzen auf den Knien und an den Schienbeinen. Zu diesem Gewande gehören auch zwei von der Schulter herabhängende Ärmel, die also bei kalter Witterung das Obergewand mit seinen weiten Armlöchern zu einem vollen Ärmelrock ergänzten. Sie tragen Ornamentstreifen am Oberarm und endigen in Fransen, die freilich, da sie sich ähnlich am Kragen und am Halsaufschlag finden, nur eine Art Saum oder vorstoßendes Futter bedeuten können. Über Gewand und Obergewand wird der Mantel getragen, der auf der Innenseite mit Pelz besetzt ist, der durch bläuliche und bräunliche Schattierung in Weiß angedeutet ist. Der Mantel ruht auf beiden Schultern und wird durch zwei rote Schnüre, die mit Quasten durch den Mantel gezogen und vor der Brust verknotet sind, zusammengehalten. Die Fußbekleidung besteht aus strumpfartigem, an den Spitzen umgebogenem Schuhwerk.

Fallen schon an der Gewandung ungewöhnliche Formen auf, so weicht die Kopfbedeckung von allen bisher bekannten Kronen, Mützen oder Hüten der Könige und Dynasten merklich ab; am ehesten gleicht sie noch dem erst Jahrhunderte später aufkommenden Fürstenhute. Die eigentliche Mütze besteht aus rotem, mit hellen Punkten besetztem Stoffe (Sammet?), über den zwei, mit Perlen verzierte, sich kreuzende, gelbe Bügel laufen, auf deren Schnittpunkt eine kleine Kugel ruht. Diese Mütze faßt eine breite, weiße, durch Ausschnitte in vier Felder gegliederte Borte ein. Die Profilstellung bedingt, daß nur ein Feld vollständig und zwei andere zur Hälfte gesehen werden. Die Umbiegung ist durch eine rückläufige Linie perspek=

[1] Im Falkenbuch findet sich wiederholt ein ähnliches Gewand, das aber gegürtet und bis zum Gürtel geschlitzt ist, vergl. dort fol. 87r, 87v, 69v, 68r, 65r, 62v, 93r, 102r. Siehe Abb. 4.

tivisch angegeben. Auf dem Mittelstücke gewahrt man den schwarzen, die Flügel ausbreitenden Adler ohne Füße, die man sich auf dem nach innen umgeschlagenen Stücke des Besatzes denken möchte (vgl. jedoch den Teppich). Rechts und links erscheint je ein halber Adler. Die Mütze ist sehr weit nach rückwärts gerückt; sie bedeckt den oberen Teil eines unter dem Kinn zusammengebundenen, verzierten Häubchens, wie es seit etwa Mitte des XIII. Jahrhunderts bis ins XIV. Jahrhundert von hoch und niedrig getragen wurde.[1] In den biblischen Bildern unseres Codex kommt es nicht vor, dagegen bei allen drei Personen des Widmungsbildes. Die dunkelblonden Haare fallen mäßig weit in die Stirne herein, in ihrer Hauptmasse hängen sie auf die Schulter herab, wo sie sich in einem einzigen großen Wulste umbiegen. Das scharf und sicher gezeichnete Profil geht an der Stirne etwas zu stark nach außen. Allenfalls dürfte die gebogene Nase auf Porträtähnlichkeit Anspruch machen, weniger der nicht unrichtig, aber schematisch gezeichnete Mund, dessen Winkel etwas nach unten gezogen sind. Das Auge entbehrt des individuellen Ausdrucks; fehlerhaft ist an ihm die Stellung der Iris, denn unmöglich kann, wie es hier geschieht, bei der Stellung im Profil das Weiße auf beiden Seiten sichtbar werden. Die Augenlider und Brauen sind mittels deutlicher Konturen eingezeichnet. Auf der Wange steht unter dem Backenknochen ein roter Tupfen. Ein kräftiger Schatten begleitet den breiten Nasenrücken. Der Nasenflügel wirft seinen Schatten schräg abwärts zwischen Oberlippe und Wange; letztere ist nach dem Halse zu leicht abgetönt. Die zarte Modellierung gibt dem Profilkopfe etwas von einem Flachrelief.


Abbildung 4. Falkonier aus der Handschrift des Falkenbuchs Friedrichs II. Vaticana Pal. lat. 1071. fol. 87 r.

Die Bibel, deren Überreichung Gegenstand des Bildes ist, hat einen rot gefärbten Einband, der natürlich mit dem heutigen aus der Zeit Urbans VIII. stammenden, mit rotem Leder bezogenen Holzdeckel nicht identisch ist. Die Schließen sind eingeteilt in gelb-rot-gelbe und weiß-schwarz-weiße Streifen, wobei der Maler an der mittleren vor dem Rot, mit dem die Färbung immer vor dem Verschlußknopf endigt, einmal das Gelb vergessen hat. Bei der spärlichen Verwendung der Farbe an diesem Bilde ist diese Färbung der Schließen sicherlich nicht bedeutungslos: in der Tat sind es die Farben der Wappen auf dem Teppich, auf die wir gleich zu sprechen kommen.

[1] Vereinzelt kommt das Häubchen schon ziemlich früh vor, z. B. an einer phantastischen Gestalt der Initiale zu Paralip. II in der Bibel des St. Stephanus von Cîteaux, Dijon Stadtbibl. 9 bis.

Es könnte in Frage gestellt werden, wer von den beiden Dargestellten Empfänger und wer Geber der Bibel ist. Der Fürst, dessen Tracht eben beschrieben ist, erfaßt mit der rechten Hand die obere Ecke des mit der Schnittfläche aufwärts gerichteten Buches; die linke hält den Buchrücken. Die gegenüber sitzende Persönlichkeit, auf die wir gleich zurückkommen, berührt das Buch mit beiden Händen, die rechte streift den Einband nur soeben, von der linken sind der kleine und der Ringfinger gekrümmt, der Mittel- und der Zeigefinger aber in der Weise eingeschlagen, daß sie dem Buchrücken nur einen leichten Stützpunkt gewähren, der Daumen verschwindet hinter der Kante. Augenscheinlich faßt der tiefersitzende Mann das Buch weniger fest an, als der rechts thronende Fürst. Ist nun ersterer als Geber oder als Empfänger aufzufassen? Man sollte meinen, als der Empfänger, weil sich das Buch mit so geringer Kraftentfaltung schwer aufheben, wohl aber, einige Geschicklichkeit vorausgesetzt, leicht herunternehmen läßt. Indessen ist es wohl das Natürlichere, daß der Gebende das Buch am unteren Ende, der Empfangende es an der oberen Seite anfaßt.

Der links nach orientalischer Art mit untergeschlagenen Beinen auf dem Teppich sitzende Mann ist ähnlich gekleidet wie sein Gegenüber, doch hat die Gewandung durchweg einen weniger reichen und weniger zeremoniellen Charakter, wenn wir so sagen dürfen. Die Fußbekleidung hat dieselbe strumpfartige Form; das Untergewand hat dieselben langen Ärmel, aber sie tragen nur vier Knöpfe und weniger Linien für den manschettenartigen Armbesatz. Von dem Obergewand, das die Füße bedeckt, ist der rechte Armausschnitt und der frei von der rechten Schulter herabhängende Ärmel sichtbar. Auch hier fehlt der Besatz. Ganz anders ist nur der Mantel; zunächst ist er auf der rechten Schulter geschlossen, doch ist die Spange oder der sonstige Verschluß durch das Haar verdeckt. Wie der Mantel des Fürsten, ist er ganz mit Pelz gefüttert, aber außerdem ist die Oberseite um Brust und Schultern mit einem breiten Pelzstreifen verbrämt. Der Mantel läßt durch seine Anordnung den rechten Arm frei, und um auch dem linken volle Bewegungsfreiheit zu geben, ist ein Schlitz angebracht, dessen Einfassung Anlaß zu einer Art Verzierung gibt. Die Haare fallen auf die Schultern, ohne sich nach innen einzurollen. Eigenartig ist der auf das Leinwandhäubchen gesetzte rote Sammethut, von welchem oben in der Mitte, im Kreuzungspunkte von vier schwarzen Fäden, eine Quaste absteht. Der Pelzbesatz, der oben wieder die bezeichnende fransenartige schwarze Säumung hat, wird in der Mitte von einem Einschnitt unterbrochen.

Nun noch einige Worte über den Schreiber; er hat sich vor dem Herrscher demutsvoll auf das linke Knie niedergelassen und blickt zu ihm empor, in der Rechten hält er die eingetauchte Feder, in der Linken eine über das Knie herabfallende Schriftrolle. Seine Kleidung besteht aus langen, strumpfartigen roten Beinlingen, einem Untergewand, von dem nur der bräunliche Ärmel sichtbar wird, und

einem ziemlich langen, doch fußfreien blauen Rock mit weiten halblangen Ärmeln. Ein Kragen ist angedeutet und vor der Brust ein Schlitz mit fünf Knöpfen. Derartige Röcke, die bis über die Knie herabreichen und halblange, weite Ärmel haben, sind wiederum überaus häufig im Falkenbuch (z. B. fol. 80 v). Den Hinterkopf bedeckt ein Häubchen, unter ihm quellen die Haare in dünnen Locken hervor. Die Stirn des Schreibers ist gröber und normaler geformt als die der hohen Herren, womit seine niedere Herkunft im Gegensatz zu den beiden Aristokraten mit der geraden Stirn versinnbildlicht wird; der Kopf ist überdies im Verhältnis zum ganzen Körper etwas klein.

Dem Bilde mangelt ein eigentlicher Hintergrund. Die in klaren Umrißlinien gezeichneten, und nur in Lasurfarben angetuschten Figuren heben sich scharf gegen das Pergament ab, soweit sie nicht den zeichnerisch behandelten Teppich überschneiden. Letzterer besteht aus einem Mittelstück mit dreifacher Bordüre. Ersteres ist durch braune Linien in Rauten zerlegt, deren Seiten je durch ein braunes Strichelchen unterbrochen sind. Ein weißer Kreis mit ansetzenden kreuzförmigen Strichen umgibt den braunen Mittelpunkt der Rautenfelder. Die breiteste (mittlere) Bordüre trägt in Deckweiß und Braun ausgeführte Zeichen, die als freie Nachbildung kufischer Schrift anzusehen sind. Unterbrochen sind sie von Kreisen, die um die Füße verstümmelte braune Adler enthalten; der Grund scheint mit Deckweiß schraffiert zu sein, weiße Punkte umziehen die Kreise. Mit diesen Adlern wechseln kleine Schilde ab, die einen roten Pfahl in gelblich getöntem Felde zeigen. Ersichtlich sind also die Wappen: ein schwarzer gestümmelter Adler in weißem Felde und ein roter Pfahl in gelbem Felde. Die beiden schmäleren Bordüren enthalten wieder Schriftzeichen in Braun und Weiß. Auf drei Seiten umziehen Fransen den Teppich.[1]

Soweit die Beschreibung des Bildes. Versuchen wir nun darüber Gewißheit zu schaffen, wer die dargestellten Persönlichkeiten sind. In erster Linie fragt es sich, in welchem Verhältnis steht das Bild zu der Subscriptio des Johensis. Ist es erst hineingemalt, nachdem durch Rasur die ursprüngliche Subscriptio, die ja eine andere Widmung enthalten haben kann, getilgt worden war, oder gehört es erst der Zeit der zweiten, neueren Subscriptio an? Ein zwingender Grund kann weder für die eine noch für die andere Möglichkeit erbracht werden, wenngleich die Annahme naheliegend ist, daß das Bild, das von einer Hand gemalt ist, die nichts mit der sonstigen Ausstattung der Handschrift zu tun hatte, erst nach deren Fertigstellung eingefügt ist. Wir müssen die Antwort unentschieden lassen und

[1] So wenig wir in dem Teppich mit seiner heraldischen Borte eine getreue Abbildung eines wirklich bestehenden zu sehen haben, so sei doch die Ähnlichkeit mit sarazenischen Teppichen der Frühzeit betont. Das Rautenmuster des Innenfeldes und die kufischen Schriftzeichen auf der Borte finden sich wieder auf dem Bruchstück aus der Moschee Ala-eddin in Konia, das Sarre veröffentlicht hat (Kunst und Kunsthandwerk X. 1907, S. 507, Abb. 5).

können nur so viel sagen, daß die Subscriptio keinesfalls zur befriedigenden Erklärung des Bildes ausreicht, denn sie erwähnt nur Manfred und den Schreiber Johensis. Wer aber ist der Dritte auf dem Bilde? Ist er die Mittelsperson zwischen dem bescheidenen Schreiber und dem Fürsten, oder ist etwa Manfred der Mittler, der einem Dritten die Bibel überreicht? Oder endlich scheidet Manfred ganz aus dem Kreise der Dargestellten aus? Man wird einwenden, daß das ersichtlich naturgetreue Kostüm der dargestellten Personen und die Wappen zu einer zwingenden Deutung führen müssen, aber man vergesse nicht, daß diese Darstellung ganz vereinzelt dasteht und mit nichts Gleichartigem verglichen werden kann, und daß überhaupt die bisherige Kenntnis von Tracht und Wappen am Hofe der letzten Staufer keine derartige ist, daß sie uns mit Sicherheit zu dem gewünschten Ziele führen müßte.

Verweilen wir zunächst einen Augenblick bei der Hypothese, Manfred sei der Mittelsmann zwischen Johensis und dem eigentlichen Empfänger der Bibel. Wir hätten dann im Vordergrunde den Schreiber, sagen wir kurzweg Johensis, links sitzend Manfred und ihm gegenüber einen thronenden Herrscher, der nur Friedrich II. oder Konrad IV. sein könnte. Nun ist die Möglichkeit ja keineswegs ausgeschlossen, daß Manfred diese Bibel seinem Vater oder seinem Halbbruder habe schenken wollen, und daß etwa nach dem Tode des zum Empfang Bestimmten die Subscriptio die entsprechende Änderung erfahren habe. Oder, wenn wir Manfred ganz ausschalten, so könnte die Bibel auf Bestellung Friedrichs II. oder Konrads IV. oder als Geschenk für sie von seiten eines Dritten angefertigt worden sein.

Kann aber die Hauptperson Friedrich II.[1] sein? Zweifellos nicht, wenn der Künstler den Wirklichkeitssinn, den er in der Wiedergabe der Trachten verrät, auch auf das Porträt ausgedehnt hat. Friedrich II. war damals ein Mann in der Mitte der Fünfziger, und die Sorgen der schweren Kampfesjahre können nicht spurlos an ihm vorübergegangen sein. Aber vielleicht hat der Künstler sich an ältere Darstellungen des Kaisers gehalten, der ja auf seinen berühmten Augustalen als jugendliche, bartlose, man möchte sagen Idealfigur erscheint; dazu stimmen die Siegel, und was wir über den Kopf der Statue vom Triumphtor in Capua wissen. Weiter in Einzelheiten der Vergleichung einzutreten, erscheint müßig. Bei der Kleinheit der Münz- und Siegeldarstellungen ist es zu fraglich, ob die Künstler überhaupt den Ehrgeiz gefühlt haben, die individuellen Einzelzüge zur Wiedergabe zu bringen, und noch fraglicher, ob sie die Fähigkeit dazu besessen hätten. Jedenfalls bieten die Profilbilder der Augustalen weder die gekrümmte Nase noch das zurückspringende Kinn, und die Frontalbilder der Siegel lassen sich daraufhin nicht vergleichen.

[1] Über die Darstellungen Friedrichs II. vgl. J. Reinhard Dieterichs lehrreichen Aufsatz „Das Porträt Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen", Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. Band XIV, 1903. Auf Dieterichs Arbeit fußt der Kaiser Friedrich II. betreffende Abschnitt in Kemmerichs „Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland", Leipzig 1909. Auch hier finden sich Abbildungen.



Abbildung 5.
Fürstensiegel Manfreds in Trani.



Abbildung 6.
Königssiegel Manfreds in Montecassino.

Also, daß eine Darstellung Friedrichs II. vorliegt, ist, wenn auch nicht ausgeschlossen, doch zum mindesten nicht wahrscheinlich. Und was die Konrad-Hypothese anbetrifft, so müssen wir uns bescheiden, zu sagen, daß kein Material zur Begründung einer Entscheidung Für oder Gegen vorliegt.



Abbildung 7.
Königssiegel Manfreds in Bari.

Wir kommen also zur Manfred-Hypothese zurück. Das Vergleichsmaterial ist auch hier überaus spärlich. Das Fürstensiegel Manfreds (Abb. 5) bietet nur die kleine Reiterfigur, und das Königssiegel schließt[1] sich denen seiner Vorgänger an und kann uns nur den jugendlich bartlosen Kopftypus bestätigen, wie etwa auch für Konrad IV. (Abb. 6 u. 7).[2] Wichtiger ist eine Darstellung im Vatikanischen Falkenbuche, die sich am Rande des fol. 5 v findet, dort, wo durch große rote Majuskelüberschrift „REX“ eingeleitet, der erste Zusatz König Manfreds zum Buche seines Vaters beginnt (Abb. 8). Es ist also sehr wahrscheinlich, daß der Dargestellte

[1] Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige. Dresden 1909. Tafel 33, 3.

[2] Die Siegel sind folgenden Urkunden Manfreds entnommen: Abb. 5. Kapitelarchiv in Trani. Böhmer-Ficker, Regesta Imperii 4650, ed. Prologo, le carte nell' Archivio del capitolo Metropolitano della città di Trani. Barletta 1877. S. 243, No. CXIX. Abb. 6. Archiv von Montecassino, B. F. 4379, ed. Capasso Historia diplomatica regni Siciliae inde ab anno 1250 ad annum 1266. Napoli 1874. S. 226, No. 381. Abb. 7. Archiv von S. Nicola in Bari. B. F. 4732, ed. Capasso. S. 250, No. 405.

Manfred ist; dafür spricht schon das Sitzen auf einem kissenbelegten Thron. Die Kleidung besteht aus einem nicht bis an die Knöchel reichenden, grünen, gegürteten Ärmelrock[1], einem weinroten, pelzgefütterten Mantel, der wohl auf der rechten Schulter geschlossen ist, einem schmalen Pelzkragen, der aber nicht mit dem Mantel verbunden zu sein scheint, und der Haube. Die Tracht stimmt also zu keiner Figur des Widmungsbildes. Der Kopf Manfreds ist jugendlich, das Haar dunkelblond; Stirn und Nase der Profilfigur verlaufen fast in einer schrägen Linie. Gerade diese mangelhafte Zeichnung des Kopfes läßt den weiten Abstand in der künstlerischen Qualität und insbesondere in der individuellen Charakteristik deutlich erkennen. Wir werden daher darauf verzichten müssen, das Bild des Falkenbuches als ein „Porträt“ Manfreds im Sinne getreuer Naturwiedergabe anzusehen.



Abbildung 8. König Manfred. Aus der Handschrift des Falkenbuchs Friedrichs II. in der Vaticana. Pal. lat. 1071. fol. 5 v.

Um so reicher fließen aber die literarischen Quellen, die sich überbieten in der Schilderung der körperlichen Schönheit des jungen Fürsten. Wir geben nur die Hauptstelle wieder, die Schilderung der Leiche Manfreds bei Saba Malaspina: „homo flavus, amoena facie, aspectu placibilis, in maxillis rubeus, oculis sidereis, per totum niveus, statura mediocri“. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß sich diese Schilderung mit dem Bilde

[1] Nach Villani, Chroniche Fiorentine VI, 47, kleidete Manfred sich stets in Grün.

in Einklang bringen läßt; die Absicht, Schönheit zur Wiedergabe zu bringen, ist unverkennbar, das üppige blonde Haar ist auffallend und die Körpergröße scheint nur eine mittlere zu sein: jedenfalls ist der Kopf erheblich kleiner als der des Gegenübers. Mehr noch als all' dies ist aber endlich die jugendlich zarte Erscheinung geeignet, in der Annahme zu bestärken, daß hier Manfred dargestellt ist: das Alter von 18—25 Jahren paßt durchaus zu dem Bilde. Nur die Augen haben nicht die von Saba Malaspina erwähnte blaue Farbe, sondern sind als schwarzer Stern in braunem Kreise angegeben.

Versuchen wir nun die äußerlichen Anhaltspunkte mit dieser Erklärung in Übereinstimmung zu bringen: die Kopfbedeckung, die Tracht, die Wappen. Es kann rundweg behauptet werden, daß keine Form der Kaiser- oder Königskrone Ähnlichkeit mit der Kopfbedeckung „Manfreds" hat, die vielmehr an den späteren Fürstenhut erinnert. Allerdings finden wir im Falkenbuch ähnlich geformte, doch die kronenartige Ausgestaltung entbehrende Mützen, die also mehr der des Gegenübers ähneln. Der einzige Punkt, an den wir uns halten können, ist der Adler auf dem Rande. Nun beginnen freilich gleich hier die Schwierigkeiten: anscheinend sind das Wappen mit dem roten Pfahl in Gelb und das Adlerwappen — schwarz in Weiß —, beide auf „Manfred" bezüglich, und nicht auf die beiden Persönlichkeiten zu verteilen, denn schwerlich würden die Schließen der Handschrift die Wappenfarben des Bestellers und des Empfängers tragen. Nun wissen wir das Pfahlwappen nicht zu deuten; das Adlerwappen aber bietet verschiedene Merkwürdigkeiten: einmal ist die Schildform vermieden, es findet sich nur im Kreise und auf dem Mützenrande, und zweitens fehlen dem Adler durchweg die Füße. Soll das Wappenbild ein gestümmelter Adler sein? Oder hätten wir in dieser wichtigen Einzelheit eine Ungenauigkeit oder Nachlässigkeit des Künstlers festzulegen? Das ist so unwahrscheinlich, daß wir vielmehr allen Grund haben, nach der Bedeutung der Stümmelung zu suchen. Als Nicht-Heraldiker beschränken wir uns die Frage aufzustellen, ob sie hier etwa eine Minderung des Wappens des jüngeren Sohnes ausdrücken soll. Nun findet sich der Adler so häufig auf Fürstensiegeln staufischer Zeit[1], daß wir keineswegs aus diesem einen Grunde in dem Träger der Adlermütze den Inhaber der Kaiser- oder Königswürde sehen dürfen. Ferner ist die Farbe des Wappenbildes nicht leicht mit dem Reichswappen zu vereinigen: denn, wenn auch seine Farben erst im Laufe der staufischen Zeit festgestellt worden sind, so überwiegt doch der schwarze Adler in Gold. Hier aber haben wir den schwarzen Adler in Silber (Weiß). Der schwarze Adler in Silber könnte nun aber einen bestimmten Hinweis auf das Königreich Sizilien enthalten, in dem wir uns ja doch die Manfredbibel entstanden denken müssen. Der Adler war auch in

[1] E. Gritzner, Symbole und Wappen des alten Deutschen Reiches. (Leipziger Studien aus dem Gebiet der Geschichte VIII, 3.) Leipzig 1902. S. 45.

Sizilien Herrschersymbol, schon in normannischer Zeit und sicherlich unter Manfred. Eines der wenigen Zeugnisse über im Auftrage Manfreds entstandene Kunstwerke schildert die Deckenmalereien des Doms zu Messina, die Manfred nach dem Brande von 1256 hatte ausführen lassen; Peter von Aragon stutzte beim Betreten des Domes vor einem Bilde, das „aquilas et maiestatem soceri", also den thronenden Manfred darstellte. Wie die Adler angebracht waren, geht leider aus den Worten des Bartholomaeus von Nicastro nicht hervor;[1] daß aber Manfred[2] schwarze Adler in weißem Felde führte, dafür haben wir aus den Rechnungen von S. Gimignano den unumstößlichen Beweis, in denen entsprechende Schilde und Feldzeichen bestellt werden.[3] Nehmen wir hinzu, daß seit aragonesischer Zeit bis auf die Gegenwart das sizilianische Wappen den (bekrönten) schwarzen Adler in Weiß an zweiter Stelle neben den Pfählen von Aragon im schräggevierteten Schilde führt, so scheint sich wenigstens hier die Kette des Wahrscheinlichkeitsbeweises zu schließen,



Abbildung 9. Ein Falkonier. Aus der Handschrift des Falkenbuchs Friedrichs II. in der Vaticana. Pal. lat. 1071. fol. 5 v.

daß der Adler hier das Wappen Siziliens und möglicherweise Manfreds ist. Freilich müssen wir dabei alle Vorbehalte machen, ob die Stümmelung des Adlers eine besondere Bedeutung hat — etwa im Sinne einer Wappenverminderung. Daß der Adler mehr ornamental und symbolisch als recht eigentlich wappenmäßig verwendet ist, paßt recht wohl zu dem, was wir sonst über die Verwendung des Adlers in staufischer Zeit wissen.[4]

Verdichten sich so die Wahrscheinlichkeitsgründe, in der Hauptfigur des Bildes Manfred zu sehen, so versagt jeder Deutungsversuch der gegenüber sitzenden

[1] Muratori, Rer. Ital. SS. tom. XIII, p. 1066. Di Marzo, Delle belle arti in Sicilia. Palermo 1859. II, 166.

[2] Matthäus Paris gibt in seiner Historia Anglorum (Brit. Museum 14 C VII, fol. 165) Manfred den schwarzen Doppeladler in gelbem Felde, überlegt von einem weißen Querbalken oder Faden, der wohl seine Illegitimität andeuten soll. Wie wenig Glaubwürdigkeit Matthäus Paris in diesen Wappenangaben zukommt, hat schon Gritzner (a. a. O., S. 60) dargelegt.

[3] Gritzner, a. a. O., S. 61.

[4] Vgl. Haseloff, Die Kaiserinnengräber in Andria. Bibl. des K. Preuß. Hist. Instituts in Rom I. Rom 1905. S. 36.

Gestalt. Jedenfalls Manfred ist es nicht, auch wenn ihm gegenüber Friedrich II. oder Konrad IV. thronen sollte, denn schwerlich wäre die Art des Hockens auf dem Boden für ihn geziemend, und überdies können die gröberen und ältlichen Gesichtszüge, die nicht durch Unfähigkeit des Malers zu erklären sind, für ihn nicht zutreffen. Die merkwürdige Art des Sitzens, die wir eben erwähnten, weist auf den Orient, und das stimmt wieder zur Umgebung Manfreds. Wir er= innern an den Gesandtschaftsbericht des Gámâl 'ad dîn[1], der Manfred als in speku= lative Probleme vertieft schildert und hinzufügt, daß die Hauptpersonen der Um=



Abbildung 10. Der Schwimmer. Aus dem Falkenbuch Friedrichs II. Vaticana. Pal. lat. 1071. fol. 69.

gebung Mohammedaner gewesen seien. Wenn wir daraufhin die linke Figur des Bildes als eine Persönlichkeit aus der Umgebung Manfreds ansprechen, so wird man den Einwand erheben, die Tracht dieser Figur sei der des Manfred so ähnlich und trage so deutlich die Abzeichen fürstlicher Würde, daß man in ihm ebenfalls ein Mitglied des Herrscherhauses sehen müsse. Nun finden wir solche Mäntel mit breiten Pelzkragen allerdings häufig auf italienischen Fresken des späten XIII. Jahr= hunderts als Attribut der Fürsten, aber im XIV. Jahrhundert war dieses Attribut bereits an die Professoren übergegangen, und die Mütze, wie sie dieser Gefolgsmann

[1] M. Amari, Bibliotheca Arabo=Sicula II. Torino=Roma 1881, p. 107.

Manfreds trägt, findet sich im XIV. Jahrhundert ebenfalls bei Professoren. Wir müssen es Berufeneren überlassen, dieses schwierige Kapitel der Trachtengeschichte aufzuhellen und auszuführen, wann und wie diese Herrscherattribute an die Professoren kamen. Die Frage, auf die es uns ankommt, ist die, ob dieser Prozeß schon in spätstaufischer Zeit begonnen hat. Wir können die Ähnlichkeit der Trachten im Falkenbuche nicht genug betonen, wo wir das Obergewand mit den freihängenden Ärmeln und den weiten Ärmelrock des Schreibers wiederfinden, und wo ähnliche Mützen (ohne den Pelzaufschlag) häufig sind. Aber der Pelzkragen kommt dort nur in anderer Form bei Manfred vor (s. ob.); den Falkonieren, die ja sonst allein dargestellt sind, kommt er nicht zu. Auch wenn man nicht annehmen will, daß das Kleidungsstück schon unter Manfred den Gelehrten ausgezeichnet habe, bleibt die Möglichkeit, daß auf dem Widmungsbilde eine hochgestellte Persönlichkeit des fürstlichen Hofes dargestellt ist, der Mantel und Kragen in dieser Form zukamen.



Abbildung 11. Der Schwimmer aus der Handschrift „L'art de la chasse aux oiseaux". Paris. Bibl. Nat. Fonds. franç. 12400.

In der dritten Person des Bildes dürfen wir mit Bestimmtheit den Schreiber „Johensis" erkennen; über seine Persönlichkeit können wir nur unter allem Vorbehalt eine Vermutung äußern. Der Name scheint die Herkunft aus Joha zu bedeuten, d. h. aus Gioia del Colle in der Provinz Bari oder aus Gioia Samnitica bei Telese. Nun kommt ein Notar, Magister Petrus de Joha, in einer Urkunde Friedrichs II. vom Jahre 1247 vor[1]. Sollte er mit dem Schreiber der Handschrift zu identifizieren sein?

Vielleicht würden wir weiter kommen, wenn wir wüßten, an welchem Orte die Bibel hergestellt wurde. Ehe wir aber hierüber Vermutungen aufstellen, sei eine kurze Abschweifung zu dem Falkenbuch gestattet, auf das uns die vorstehende Untersuchung immer wieder hingeführt hat. Es handelt sich um die vatikanische Handschrift des Traktats „De arte venandi cum avibus" (Pal. lat. 1071), der von Friedrich II. verfaßt und von König Manfred überarbeitet ist. Die mit vielen,

[1] Winkelmann, Acta Imperii Inedita, I. 692, 5. Innsbr. 1880.

teilweise unvollendeten Miniaturen geschmückte Handschrift ist jedenfalls erst nach 1258, dem Jahre der Königskrönung Manfreds, entstanden. Wie schon oben angedeutet wurde, stehen die Illustrationen hinter dem Widmungsbilde der Manfredbibel zurück, aber die Ähnlichkeit ist so groß, daß man auf den ersten Blick geneigt sein könnte, in beiden dieselbe Künstlerhand wiederzuerkennen. (Abb. 9.) Von den bei Beißel abgebildeten Knappen könnte der linke für Johensis gelten; die Proportionen des Kopfes, besonders an Schädel und Wangen, sind etwa die nämlichen. Allerdings fehlen den gröberen und mit geringerer Sicherheit gezeichneten Profilen wichtige Einzelheiten, wie die Abgrenzungslinie des oberen Augenlides, die der



Abbildung 12. Falkoniere. Aus dem Falkenbuch Friedrichs II. Vaticana. Pal. lat. 1071. fol. 79 v.

Autor des Dreifigurenbildes sorgfältig hervorhebt. Nichtsdestoweniger ist die Ähnlichkeit einleuchtend. Ferner zeigt sich der Zusammenhang bei der Haarbehandlung, besonders an den auf der Schulter aufliegenden, nach innen eingerollten Haarwulsten. Man beachte auch die häufig zu steil anlaufende Stirnlinie. Starke Vergröberung

[1] Über das Falkenbuch vgl. Seroux d'Agincourt, L'Histoire de l'art, Tome V, pl. 73 und die zugehörige Abhandlung im Textbande. — Beissel, Vatikanische Miniaturen, Freiburg i. Br. 1893. Tafel XX. — Venturi, Storia dell' Arte Italiana. Mailand 1904. Vol. III, fig. 689—98. — Schöpffers: Des Hohenstaufen-Kaisers Friedrich II. Bücher von der Natur der Vögel und der Falknerei, mit den Zusätzen des Königs Manfred (Berlin 1896), ist vom rein weidmännischen und ornithologischen Standpunkte aus geschrieben. Die vatikanische Handschrift blieb dem Verfasser unbekannt. Fälschlich zitiert er die Abbildungen bei d'Agincourt als zu einem Pariser Kodex gehörig. Auffallender ist, daß Jérôme Pichon in dem Aufsatze „Du Traité de Fauconnerie composé par l'empereur Frédéric II., de ses manuscrits de ses éditions et traductions", die wichtigste Handschrift Pal. lat. 1071 gar nicht erwähnt. (Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire, XVI. Paris 1864. S. 885 ff.) Ebensowenig ist sie H. Werth bekannt (Altfranzösische Jagdlehrbücher nebst Handschriftenbibliographie der abendländischen Jagdliteratur überhaupt. Halle a. S. 1889. S. 33 ff.).

erleidet die Zeichnung der Hände, deren Fingergelenke ganz ungenügend hervortreten. Der Farbenauftrag ist im Falkenbuch durchschnittlich ein pastoserer.

Die Absicht einer dreidimensionalen Raumgestaltung liegt dem einen wie dem anderen Miniator gleich ferne; beide begnügen sich mit der Wiedergabe der Örtlichkeit, soweit dies zum Verständnis der Darstellung unumgänglich notwendig ist. In dieser Beziehung stehen sie vollkommen auf der Stufe der gleichzeitigen Malerei der Länder nördlich der Alpen.

Das Falkenbuch gilt allgemein, obwohl ein zwingender Beweis dafür bisher nicht erbracht wurde, für süditalischer Herkunft. Unser Widmungsbild verdankt seine Entstehung offenbar einem etwas älteren Meister der nämlichen Lokalschule. In den Bibelillustrationen, die vielleicht derselben Werkstatt, aber, wenn nicht alles trügt, keinesfalls der gleichen Hand wie das Dreifigurenbild angehören, fanden wir stärkeren nordischen Einfluß, der in den Porträtfiguren zurücktritt und vom Meister des Falkenbuches wenigstens im Technischen überwunden erscheint. Andere Codices gleicher Richtung sind bis jetzt nicht aufgefunden, und wir wissen nicht, wie sich die Weiterentwicklung der süditalienischen Buchmalerei bis zu der Zeit vollzog, wo an dem Hofe von Neapel unter Verschmelzung sienesischer und französischer Illuminierkunst die Glanzperiode süditalienischer Buchmalerei anhub.



Abbildung 13. Falkoniere. Aus der Handschrift „L'art de la chasse aux oiseaux". Paris, Bibl. Nat. Fonds franç. 12400.

Wegen des bisher unbeachtet gebliebenen ikonographischen Zusammenhanges mit dem vatikanischen Tractatus, möchte ich an dieser Stelle die Aufmerksamkeit der Leser auf die Handschrift „L'art de la chasse aux oiseaux" (Paris, Bibl. nat. fr. 12400) lenken[1], ein Prachtwerk, das nach meiner Überzeugung im Neapolitanischen illustriert wurde, wo nachweislich um die Wende des Jahrhunderts französische und italienische Buchmaler gemeinsam arbeiteten. Mag immerhin, wie Graf Vitzthum versichert, die für Jean de Dampierre und seine Gemahlin Isabeau de

[1] Erwähnt in dem obengenannten Aufsatze von Jérôme Pichon und bei Graf Vitzthum: Die Pariser Miniaturmalerei, S. 227 ff. u. Taf. L.

Brienne, eine Großnichte der zweiten Gemahlin Friedrichs II, verfertigte französische Übersetzung von Friedrichs Falkenbuch charakteristische Merkmale des ostfranzösischen Miniaturenstils aufweisen, die größte Wahrscheinlichkeit spricht für die Entstehung dieser Handschrift im Reiche Karls II. von Anjou, denn der Bilderschmuck geht, wie wir gleich sehen werden, auf eine süditalienische Quelle zurück, auf dieselbe, aus der auch der Illustrator des Tractatus Pal. lat. 1071 schöpfte. Simon



Abbildung 14. Das Falkenbad. Aus dem Falkenbuch Friedrichs II. Vaticana Pal. lat. 1071. fol. 96.

d'Orléans, so ist in einer späteren, nicht einwandfreien Notiz der Maler genannt, weicht in der Tracht nirgends von der französischen Mode ab, es stimmen daher die Gewandstücke nur insoweit mit dem vatikanischen Exemplare überein, als die französische Art auch in Italien üblich war. Hierher gehören unter anderem das Häubchen, ferner ein Hut mit sehr weit nach vorne auslaufender Spitze, bis zu einem gewissen Grade auch die Anordnung der Haare, die an der Wange in kleinen Büscheln und am Nacken in Locken unter dem Häubchen hervorquellen. Die Mütze mit dem breiten Tuchbesatz und die Einrollung der Haare in einem

Wulste kennt der Franzose nicht, sie finden sich wohl überhaupt nicht in der französischen Kunst.

Nicht leicht tritt der Gegensatz klarer zutage zwischen einer, nach der ihr innewohnenden Entwicklungsmöglichkeit vollendeten, fast schon überfeinerten Kunst und einem ungeschulten, aber auch unvoreingenommenen Streben, die Natur so zu geben, wie sie das naive Auge sieht. Auf der einen Seite — in dem Pariser Codex — große Sicherheit in der Zeichnung, die dem Künstler ermöglicht, sein Schönheitsideal bis zu einem gewissen Grade zu verwirklichen und die menschliche Gestalt so darzustellen, wie es den Zeitgenossen einen ästhetischen Genuß bereitete; auf der anderen Seite, nämlich bei dem italienischen Illustrator, geringeres technisches Können und Mangel an Stilgefühl, dafür aber trotz ungenügender Beherrschung der Einzelformen, ein größeres instinktives Verständnis für die Naturwahrheit in der Wiedergabe der äußeren Erscheinung. Verhältnismäßig ungeschult ist noch das Auge des Italieners für die Auffassung der menschlichen Gestalt; Tüchtiges, für seine Zeit sogar Vorzügliches leistet er in den Tierbildern, hier kommt er der Natur ungleich näher als der Franzose.

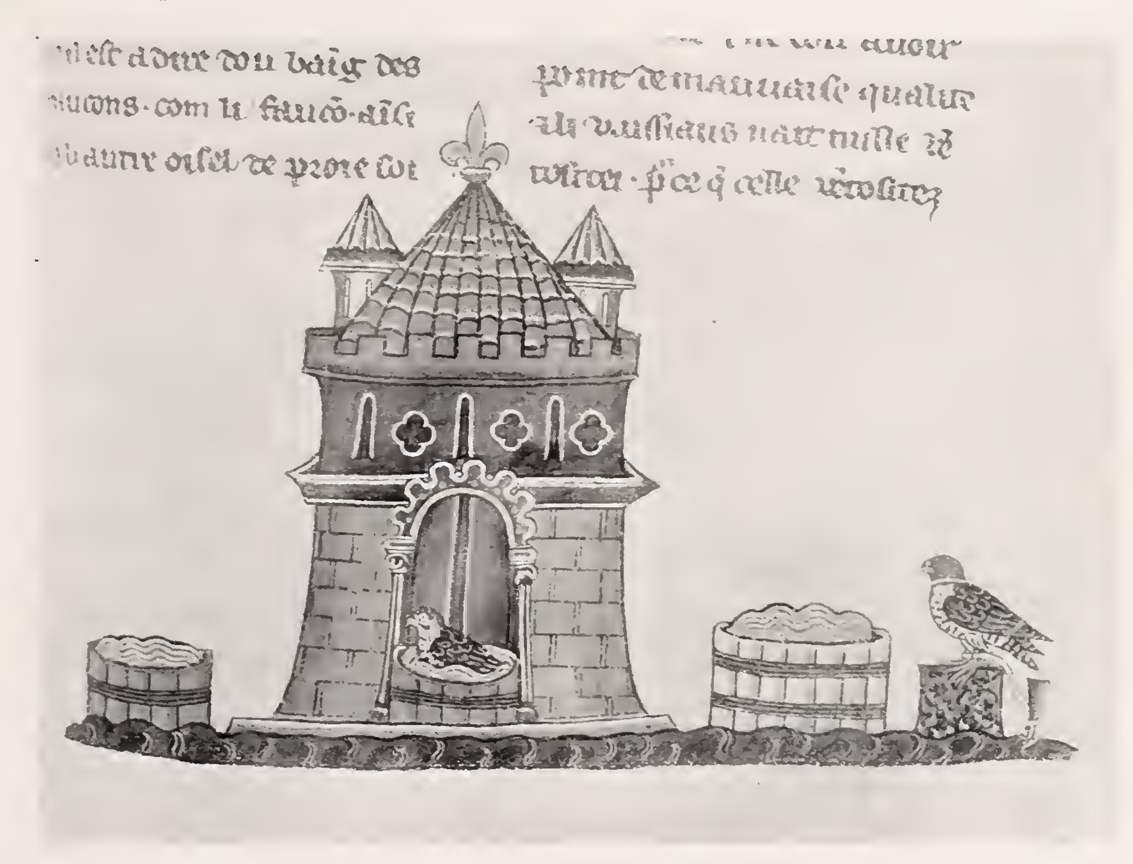


Abbildung 15. Das Falkenbad. Aus der Handschrift „L'art de la chasse aux oiseaux". Paris, Bibl. Nat. Fonds franç. 12400.

Bei dem Mangel einer Publikation verbietet der Bilderreichtum die umfassende systematische Vergleichung des ikonographischen Materials. Trotzdem ist es mir an der Hand von photographischen Aufnahmen gelungen, etwa 40 Bildseiten als im wesentlichen übereinstimmend festzustellen. Darunter hebe ich als besonders wichtig, weil sich die Übereinstimmung selbst auf viele Details erstreckt, folgende Seiten des Cod. Pal. lat. 1071 hervor: 3 v, Fische fangende Vögel. 4 v, Geier verzehren einen Rehbock. 11, Hunde erfassen einen Hirsch. 15, Schiffahrt und Vogelfang. Reiher überm Wasser zwischen zwei Hügeln. 69, Der Schwimmer. Stellung der Beine und Haltung der Hände stimmen in beiden Handschriften genau überein. (Abb. 10 und 11.) 79 v, Männer mit Falken. (Abb. 12 und 13.) 102 v, und 103. Reiter. Die Beispiele lassen sich leicht vermehren.

Manchmal braucht der Franzose zwei Seiten, wo dem Italiener ein Blatt ausreicht, vgl. Pal. lat. 1071 fol. 12, Störche und andere Wasservögel. Andererseits vereinigt Simon d'Orléans die Aushebung von Vogelnestern, die sich einmal auf einem Baume und auf der nächsten Seite an einem Felsen befinden, auf einem Blatte. Vgl. Pal. lat. 1071 fol. 58 und 58 v.

Der Bildschmuck des vatikanischen Codex blieb unvollendet; viele Szenen und Einzelfiguren sind nur in skizzenhafter Zeichnung angedeutet. Die analogen Vorgänge hat Simon sorgfältig in Farben ausgeführt, z. B. die Reiter fol. 98 u. 98 v.

Besonders verweise ich auf die Darstellung des Falkenbades des vatikanischen Traktats (fol. 96). Diese unscheinbare Skizze kann der Franzose nicht wohl als Vorlage gebraucht haben (Abb. 14 und 15). Mit ziemlicher Sicherheit ist anzunehmen, daß ein drittes, ältestes Exemplar vorhanden war, an das sich sowohl der französische wie der italienische Maler anlehnte.



Abbildung 16. Männliches Bildnis von der Kanzel des Doms in Ravello. (Phot. Moscioni.)

So bedenklich es an sich ist, Werke ganz verschiedener Technik in Parallele zu stellen, will ich dennoch meine Ausführungen nicht schließen, ohne auf die Beziehungen der Köpfe auf dem Dreifigurenbilde (Vat. lat. 36) zu dem, von Nikolaus de Bartolomeo de Fogia an der Kanzel des Domes von Ravello 1272, also 15—20 Jahre später, in Flachrelief gemeisselten Jünglingsporträt aufmerksam gemacht zu haben.[1] (Abb. 16.) Stellt man sich so, daß dieser Kopf im reinen Profil gesehen wird, dann überraschen einige ganz gleichartige Züge, vornehmlich der obere Kontur des Auges und das obere Augenlid, sowie der Augenbrauenbogen mit seiner seitlichen Verlängerung. Die Iris ist ebenso gestellt, wie bei dem Manfred unseres Codex. Besonders sei noch auf das Durchschimmern des Ohres unter dem Häubchen hingewiesen, wie es auch bei der links sitzenden Figur und bei dem Schreiber hervortritt. Überaus charakteristische Details nötigen also, mehr noch als der Gesamteindruck, zur Annahme eines direkten oder indirekten Zusammenhanges der zeitlich ein bis zwei Jahrzehnte auseinanderliegenden Werke. Als wahrscheinlich darf daher wohl gelten, daß die Buchmaler ihren Sitz an einem Orte hatten, wo zugleich die Skulptur blühte, so daß eine gegenseitige Beeinflussung stattfinden konnte. Andererseits muß es ein Ort gewesen sein, wo auch die Wissenschaften gepflegt wurden, denn nur an solchen Kulturzentren fanden Schreiber und Minia-

[1] Abbildungen bei Emile Bertaux „L'Art dans l'Italie Méridionale", Fig. 393. — Rolfs „Sigilgaita und die Flachbilder der Kanzel von Ravello", Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XVI. 1905. S. 97. — Venturi, „Storia dell' Arte Italiana", Band III, Fig. 634. — Nur die Tafel bei Bertaux ist zur Vergleichung einigermaßen brauchbar.

toren Beschäftigung. Von vornherein scheiden die Klöster aus, weil der Schreiber durch seine Tracht als Laie kenntlich ist.

Einer Stätte weltlicher Bildung verdanken die beiden Bilderhandschriften, von denen zumindestens eine, wenn nicht beide Manfred gehört haben, ihren Ursprung. An Salerno, die berühmte Universitätsstadt, oder an Neapel ist dabei wohl in erster Linie zu denken. Sichere Anhaltspunkte liegen allerdings nicht vor. Johensis hat in seiner Subscriptio, in der er so deutlich auf die Freigebigkeit Manfreds, die er schon öfter genossen zu haben scheint, anspielt, leider nicht seinen Wohnort verraten. Die Beziehungen zu den Werken der kampanischen Plastik könnten im Sinne der eben ausgesprochenen Vermutung eine Bestätigung bieten. Die Skulpturen des Nikolaus, des Sohnes des kaiserlichen Protomagisters aus Foggia, sind von Bertaux mit Recht als Spätwerke der kaiserlichen Kunst behandelt worden. In diesen Kreis der unter den Auspizien des Hohenstaufenhauses erblühten Kunst gehört auch das Widmungsbild der Manfredbibel, wie das Falkenbuch, und Manfred selbst, der uns bisher nur als Förderer der Wissenschaft bekannt war, zeigt sich auch auf künstlerischem Gebiete als der Fortsetzer der Traditionen seines großen Vaters.[1]

[1] Die Malereien im Dome von Messina sind bereits oben erwähnt. Als Bauherrn lernen wir Manfred aus den anjovinischen Registern kennen, wo wenigstens von einem geplanten Schloßbau in Sorrent die Rede ist (Reg. Ang. 1272 A. n. 13, f. 249b); von Reparaturen am Schlosse von S. Salvator in Neapel (Castel dell' uovo) hören wir anderwärts, vgl. Minieri-Riccio, la dominazione angioina. S. 24. — Inwieweit etwa andere Schloßbauten Friedrichs II. wie Lagopesole (s. Fortunato, Notizie storiche della Valle di Vitalba V. Il Castello di Lagopesole. Trani 1902. p. 84) erst unter Manfred vollendet worden sind, ist hier nicht der Ort zu untersuchen.

ANHANG ZUM ZWEITEN KAPITEL.

DER ILLUSTRATIONSZYKLUS DER PAULINISCHEN BRIEFE IN DER BIBEL VON LA CAVA UND DEN VERWANDTEN HANDSCHRIFTEN.

Die folgende Zusammenstellung dürfte manchem Leser willkommen sein:

Epistola ad Romanos.

La Cava. Bibel des Guido. Paulus, auf der rechten Seite stehend, hält drei Jünglingen ein Kreuz vor.

Dijon 4. Nur ein Jüngling steht dem Apostel gegenüber. Letzterer hält ein Kreuz.

Paris, Bibl. Nat. lat. 14397. Ungefähr wie Dijon 4.

München, Clm. 11318. Paulus (ohne Kreuz) spricht zu zwei Leuten.

Bologna, Bibl. dell Univ. 152. Paulus steht links, er hält, wie in La Cava, drei Leuten ein Kreuz vor.

Ad Corinthios I.

La Cava. Paulus teilt die Hostie aus. Ihm gegenüber befinden sich zwei Personen, die vorderste, wohl ein Jüngling, empfängt das Sakrament halb knieend.

Dijon 4. Ein Priester spendet das Sakrament vom Altare aus einem Manne; hinter diesem steht eine Frau.

Paris, Bibl. Nat. lat. 14397. Beinahe identisch mit Dijon 4.

Clm. 11318. Paulus schlafend, neben ihm steht ein Engel.

Bologna 152. Ähnlich wie Dijon 4 und Paris 14397.

Ad Corinthios II.

La Cava. Der Apostel liegt auf dem Lager, von rechts her naht ein Engel.

Dijon 4. Paulus sitzt allein.

Paris 14397. Clm. 11318 und Bologna 152 rücken den Engel näher an den Apostel heran als in La Cava geschieht.

Ad Galatas.

La Cava. Ein Elternpaar eilt mit einem Kinde von dem Apostel hinweg. Mann und Frau schauen nach Paulus zurück.

Dijon 4, Paris 14397 und Clm. 11318 bringen den nämlichen Vorgang ohne das Kind.

Bologna 152 schildert den Vorgang wie die Bibel in La Cava.

Ad Ephesios.

La Cava. Links wird in dem Obergeschoß eines Gebäudes der Oberkörper des Apostels sichtbar, ein gepanzerter Jüngling eilt von ihm hinweg.

Dijon 4. Paulus entsendet einen Boten?

Paris 14397 Paulus spricht aus einem turmartigen Gebäude zu einem ihm rechts gegenüber stehenden, voll gerüsteten Krieger.

Clm. 11318. Ganz ähnlich, nur viel steifere Stellung.

Bologna 152. Paulus rechts im Obergeschosse des Turmes, der Krieger links.

Ad Philippenses.

La Cava. Der Apostel, welcher am linken Bildrande steht, sieht der Enthauptung eines Jünglings zu. Der Delinquent dreht den Kopf nach dem Apostel um, während ihn der Scharfrichter am Schopfe faßt. Das Anfassen des Haares bei der Hinrichtung kommt auf französischen Miniaturen sehr oft vor, namentlich vor Regum II.

Dijon 4, Paris lat. 14397 und Clm. 11318 zeigen ebenfalls, wie Paulus einer Hinrichtung beiwohnt. Die Anordnung der Figuren ist fast die gleiche, nur blickt der Jüngling, an dem die Enthauptung vollzogen wird, gerade aus.

Bologna 152. Paulus kniet, hinter ihm steht ein Mann mit erhobenem Stabe. Der Stab ist wohl irrtümlich anstatt des Schwertes in die Hand des stehenden Mannes gegeben.

Ad Colossenses.

La Cava. Moses, klein und bartlos, mit den traditionellen Hörnern am Kopfe und den Gesetzestafeln in der Hand, flieht vor dem Apostel.

Dijon 4. Zwei Männer sprechen miteinander.

Paris lat. 14397 Moses, gehörnt, deutet auf die zur Erde geworfenen Tafeln; rechts steht Paulus mit einem Buche im Arm.

Clm. 11318. Ähnlich, jedoch ist die Fußpartie vom Buchstaben überschnitten, daher sieht man die Tafeln nicht, außerdem fehlen bei Moses die Hörner, wohl aber trägt Paulus ein Buch.

Bologna 152. Ähnlich wie Paris lat. 14397. Diesmal sind die fallenden Tafeln noch nicht auf der Erde angelangt.

Ad Thessallonicenses I.

La Cava. Links erhebt Paulus die Hände, rechts entsteigen zwei kleine nackte Figuren den Sarkophagen.

Dijon 4. Rechts ragen zwei nackte Halbfiguren aus kistenartigen Särgen. Links steht Paulus.

Paris lat. 14397 fast identisch mit Dijon 4.

Clm. 11318. Nur eine nackte Halbfigur, sonst gleichartig.

Bologna 152. Auferstehung mit Posaunenengel, links stehen Paulus und ein Bischof. (Silvanus oder Timotheus.)

Ad Thessalonicenses II.

La Cava. Links steht Paulus, rechts kauert eine kleine gekrönte Figur, die das Gesicht nach dem Apostel kehrt. (Homo peccati, filius perditionis.)

Dijon 4. Fast wie in La Cava, hinzu kommt die Hand Gottes, die einen spitzen Gegenstand herabwirft.

Paris lat. 14397. Paulus verjagt den filius perditionis, oben erscheint der Kopf Gottes.

Clm. 11318. Ziemlich übereinstimmend mit Paris lat. 14397.

Bologna 152. Paulus und sein Begleiter betrachten den von einem Geschoß zu Boden gestreckten filius perditionis; die Hand Gottes deutet aus der Wolke herab.

Ad Timotheum I.

La Cava. Ein Kleriker, der zwischen dem Apostel und einem Bischof steht, erhält von letzterem ein Gewand.

Dijon 4. Ein Bischof überreicht einem Kleriker ein Gewand.

Paris lat. 14397 Überreichung des Gewandes wie Dijon 4. Hinter dem Kleriker steht noch ein zweiter.

Clm. 11318. Ungefähr wie Paris lat. 14397.

Bologna 152. Die Gewand=Übergabe durch einen Bischof erfolgt wie in La Cava im Beisein des Apostels.

Ad Timotheum II.

La Cava. Einem knieenden Krieger setzt Paulus eine Krone auf.

Dijon 4 und Paris 14397. Krönung eines stehenden Kriegers.

Clm. 11318. Paulus erhebt segnend die Rechte über einen stehenden gekrönten Soldaten.

Bologna 152. Zwischen Paulus und einem Bischof steht ein Krieger. Paulus hält eine Krone in die Höhe.

Ad Titum.

La Cava. Links sitzt Paulus, rechts schwingt eine Gestalt die Geißel über einem auf sie zueilenden, halbnackten Knaben.

Dijon 4. Lehrszene. Ein nur mit einem Schurze bekleideter Knabe sitzt einem Manne gegenüber, der die Rute schwingt.

Paris lat. 14397. Ähnlich wie Dijon 4, der Knabe kauert anstatt zu sitzen, hinter ihm steht der Apostel als Zuschauer.

Clm. 11318. Der nämliche Vorgang, jedoch 4 Personen.

Bologna 152. Ein lernender Knabe wird geprügelt, Paulus auf der linken, und ein Bischof und eine Frau auf der rechten Seite, sehen zu.

Ad Philemonem.

La Cava, links in einem Gebäude wird der Kopf des Apostels sichtbar; rechts kniet ein Knabe vor einem Bischof, der ihm ein Brot (?) reicht.

Dijon 4. Paulus alleinstehend.

Paris lat. 14397. Ein Kleriker reicht einem knieenden Knaben ein Brot (?), links steht Paulus.

Clm. 11318. Vor einem Bischof kniet ein Knabe, links sieht Paulus aus einem Gebäude hervor. Die Rechte erhebt er im Rede-Gestus.

Bologna 152, ähnlich wie Clm. 11318 nur im Gegensinne.

Ad Hebraeos.

La Cava. Zwei bärtige nimbierte Gestalten stehen einander gegenüber.

Dijon 4. Zwei Männer ohne Nimbus im Gespräch begriffen.

Paris lat. 14397. Rechts und links je zwei Gestalten.

Clm. 11318. Links steht Paulus, er spricht zu zwei Leuten.

Bologna 152. Wie in La Cava steht ein bärtiger Mann mit Nimbus rechts, ein anderer links gegenüber.

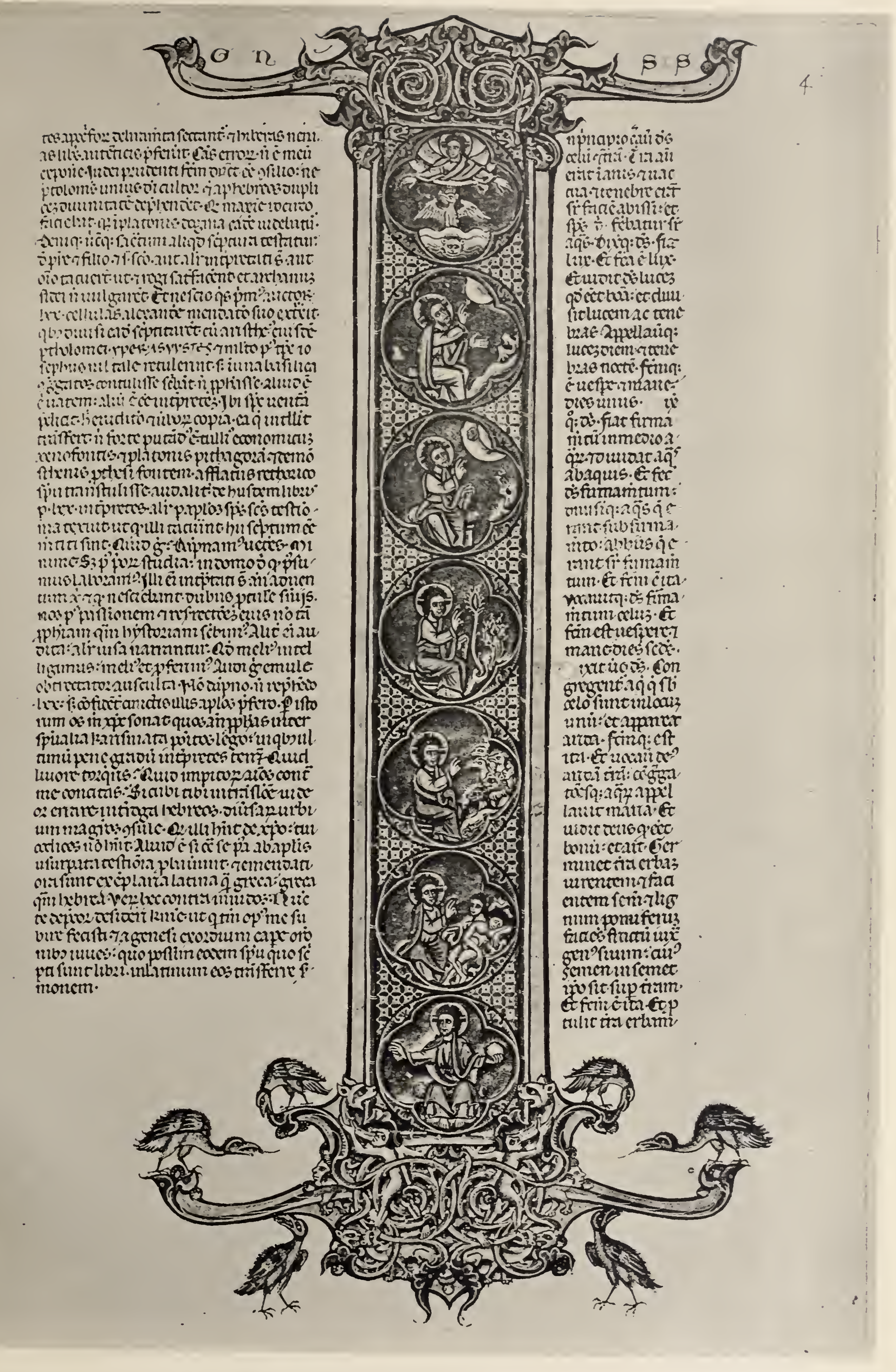
Zur Erläuterung obiger Zusammenstellung seien noch wenige Worte gestattet. Dijon 4 und Paris Bibl. Nat. lat. 14397 hängen stilistisch und ikonographisch eng zusammen, anscheinend ist die erstgenannte Bibel die ältere. Clm. 11318 steht beiden an Qualität nach und verrät die Hand eines schwachen Kopisten.

Der Miniator der Bibel des Beatus Albertus (Bologna Bibl. dell' Università 152) bildet den überkommenen Stoff durch Hinzufügen neuer Figuren weiter. In zeichnerischer und koloristischer Durchführung übertrifft er seine nicht sehr begabten Vorläufer. Bei vier Initialbildern zu den Episteln, nämlich zu dem Römer-, Galater-, ersten Timotheus- und Hebräer-Briefe ist die Anordnung der Figuren die nämliche, wie in der Bibel des Guido von La Cava. Die Gleichartigkeit der Motive und die Übereinstimmung in zahlreichen Einzelheiten zeigt deutlich, daß der Italiener eine französische Vorlage von der Art der Bibel des Beatus Albertus benutzt hat.



VORREDE DES HL. HIERONYMUS

(fol. 1 r)



ANFANG DES BUCHES GENESIS

(fol. 4 r)

N M



suas a cunctis principibus tribuum uir-
gas xii. et uniuscuiusque nomen sup scri-
bes uirge sue. Nomen autem aaron erit
in tribu leui. et una uirga cunctas seor

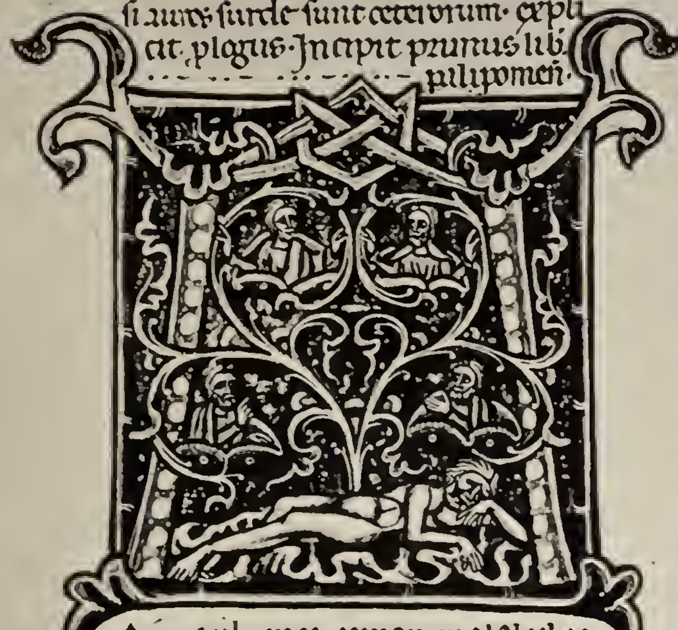
sum
familias eorum continebit. Ponesque eas
in tabernaclo federis coram testimonio ubi lo
quar ad te. Quem ex his elegero germinabit uir
ga eius et cohibebo a me querimonias filiorum israel.

ILLUSTRATION ZU NUM. XVII (VOM BLÜHENDEN STAB AARONS)

(fol. 58 v)

ANFANG DES ERSTEN BUCHES DER KÖNIGE

(fol. 103 v)



ANFANG DES ERSTEN BUCHES DER PARALIPOMENA

(fol. 155 r)

181



ANFANG DES PSALTERS

(fol. 181 r)

TOB

estis dignati complesse. explicit prefatio.
T Tobias Jncipit liber
ex tribu. et Tobie.
civitate neptalim
que est in superiori-
bus galilee supra
naasson. post viam
que ducit ad occiden-
tem. in sinistra ha-
bens civitatem se-
phet. cum captus
esset in diebus salma-
nassar regis assyriorum. in captivitate tamen
positus. viam veritatis non deseruit. ita ut
omnia que habere poterat cotidie concaptivis fratribus
qui erant ex eius genere impertiret. Cumque esset
iunior omnibus in tribu neptalym. nichil tamen
puerile gessit in opere. Denique cum irent
omnes ad vitulos aureos quos ieroboam
fecerat rex israel. hic solus fugiebat consortia
omnium. et pergebat iherusalem ad templum domini.
et ibi adorabat dominum deum israel. omnia
primitiva sua et decimas suas fideliter offerens.
ita ut in tertio anno proselitis et advenis mini-
straret omnem decimationem. Hec et his si-
milia secundum legem domini puerulus observabat.
Cum vero tobias factus esset vir. accepit uxorem
annam ex tribu sua. genuitque ex ea filium
nomen suum imponens ei. Quem ab in-
fantia timere deum docuit. et abstinere ab
omni peccato. Igitur cum per captivitatem de-
venisset cum uxore sua et filio in civitatem
ninive cum omni tribu sua. et omnes
ederent ex cibis gentilium. iste custodivit animam
suam. et numquam contaminatus est in escis eorum.
Et quoniam memor fuit domini in toto corde suo. dedit
illi deus gratiam in conspectu salmanasar re-
gis assyriorum. et dedit ei potestatem quocumque
vellet ire. habens libertatem quecumque facere
voluisset. Pergebat ergo per omnes qui erant in cap-
tivitate. et monita salutis dabat eis. Cum
autem venisset in rages civitatem medorum.
et ex his quibus honoratus fuerat a rege. habuis-
set decem talenta argenti. et cum in multa
turba generis sui. gabelum egentem
videret qui erat ex tribu eius. sub cyrogra-
pho dedit illi memoratum pondus argenti.
Post multum vero temporis. mortuo salma-
nassar rege cum regnaret filius eius senna-
cherib pro eo et filios israel exosos haberet in con-

spectu suo. tobias pergebat cotidie per omnem cogna-
tionem suam et consolabatur eos. dividebatque
unicuique prout poterat de facultatibus suis.
Esurientes alebat nudisque vestimenta prebe-
bat et mortuis atque occisis sepulturam solli-
citus exhibebat. Denique cum reversus esset rex
sennacherib. fugiens a iudea plagam quam
circa eum deus fecerat propter blasphemiam
suam et iratus multos occideret ex filiis
israel. tobias sepeliebat corpora eorum. At ubi
nuntiatum est regi. iussit eum occidi. et
tulit omnem substantiam eius. Tobias vero cum uxo-
re et cum filio suo fugiens nudus latuit.
quia multi diligebant eum. Post dies vero
xl et quinque. occiderunt regem filii ipsius. et
reversus est tobias ad domum suam et omnis
facultas eius restituta est illi. II
Post hec vero cum esset dies festus domini et factum
esset prandium bonum in domum tobie.
dixit filio suo. Vade et adduc aliquos ex tri-
bu nostra timentes deum. ut epulentur
nobiscum. Cumque abisset. reversus nuntiavit
ei unum ex filiis israel iugulatum iacere in via.
Statimque exiliens de accubitu suo relic-
to prandio. ieiunus pervenit ad corpus.
et tollens illud portavit in domum suam occul-
te. ut dum sol occubuisset caute sepeliret
eum. Cumque occultasset corpus. manduca-
vit panem cum luctu et tremore. memorans il-
lum sermonem quem dixit dominus per amos prophetam.
Dies festi vestri convertentur in luctum et
lamentationem. Cum vero sol occubuisset.
abiit et sepelivit eum. Arguebant autem eum
omnes proximi sui dicentes. Iam huius rei causa
interfici iussus es. et vix effugisti mortis impe-
rium et iterum sepelis mortuos. Sed tobias plus
timens deum quam regem rapiebat cor-
pora occisorum et occultabat in domo sua. et
mediis noctibus sepeliebat ea. Contigit autem
ut quadam die fatigatus a sepultura
veniens domum suam. iactasset se iuxta pa-
rietem et obdormisset. ex nido hirundi-
num dormienti illi calida stercora inciderent
super oculos eius. fieretque cecus. Hanc autem
temptationem ideo permisit deus evenire illi.
ut posteris daret exemplum patientie eius
sicut et sancti iob. Nam cum ab infantia sua
semper deum timuerit et mandata eius custo-
dierit. non est contristatus contra deum quod plaga ce-
citatis evenerit ei. sed immobilis in dei timo-

ANFANG DES BUCHES TOBIAS

(fol. 247 v)

ANFANG DES PROPHETEN ZACHARIAS

(fol. 357 v)



ANFANG DES JOHANNESEVANGELIUMS

(fol. 424 r)

ANFANG DES ZWEITEN BRIEFES AN TIMOTHEUS

(fol. 460 r)

ANFANG DES JAKOBUSBRIEFES

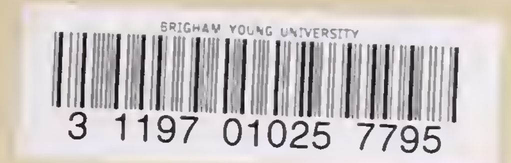
(fol. 466 v)

ANFANG DES JUDASBRIEFES

(fol. 472 v)

SCHLUSS DER APOKALYPSE UND WIDMUNGSUNTERSCHRIFT

(fol. 494 v)


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 01025 7795

